

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE LITERATURA

**“LA SECULARIZACIÓN EN LOS ENSAYOS Y LA
NARRATIVA DE CLEMENTE PALMA”**

TESIS

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Mateo Díaz Choza

Lima-Perú

2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO 1	8
LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE CLEMENTE PALMA.....	8
1.1. Marco conceptual	9
1.1.1. Modernismo.....	9
1.1.2. Decadentismo	16
1.1.3. Secularización, ateísmo y anticlericalismo.....	22
1.1.4. Tópicos de la secularización.....	24
1.2. Recepción crítica de la narrativa palmista	33
1.2.1. Primer periodo (1904-1983)	33
1.2.2. Segundo periodo (1984-2000)	52
1.2.3. Tercer periodo (2001-2014).....	77
1.3. Recepción crítica del ensayo palmista	94
1.4. La crítica palmista y la secularización	103
1.4.1. La perspectiva del ateísmo y la voluntad de renovación.....	103
1.4.2. La perspectiva de la secularización y la crisis de los antiguos valores.....	105
CAPÍTULO II	107
EL ENSAYO DE CLEMENTE PALMA EN EL CONTEXTO DE LA SECULARIZACIÓN DEL SIGLO XIX.....	107
2.1. La tradición secular de Clemente Palma	108
2.2. La secularización en el Perú en el siglo XIX	118
2.3. Lecturas de la secularización en los ensayos de Clemente Palma	127
2.3.1. La crítica al pensamiento religioso.....	130
2.3.2. La crítica a la moral cristiana.....	136
2.3.3. La religión: entre la ciencia y el arte	143

CAPÍTULO III	152
LAS HUELLAS DE LA SECULARIZACIÓN EN LA NARRATIVA DE CLEMENTE PALMA.....	152
3.1. ¿Ausencia de Dios o castigo divino?	153
3.1.1. “Parábola”	158
3.1.2. “El día trágico”	163
3.1.3. XYZ.....	168
3.2. La configuración del diablo y Cristo	178
3.2.1. “El quinto evangelio”	184
3.2.2. “El hijo pródigo”	189
3.2.3. <i>Longhino</i>	193
3.3 Dos sustitutos de la religión: el helenismo y la ciencia.....	200
3.3.1. “El último fauno”	205
3.3.2. “Ensueños mitológicos”	209
3.3.3. “El hombre del cigarrillo”	215
CONCLUSIONES.....	222
BIBLIOGRAFÍA.....	229

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, Clemente Palma ha sido rescatado del olvido de la crítica literaria para ser considerado como una de las figuras más prominentes y destacables del modernismo peruano y latinoamericano. La atención de diversos investigadores no solamente ha producido valiosos ensayos, artículos, tesis o libros dedicados a dicho autor, sino que ha dado pie a la reedición de su narrativa completa, lo que facilita y promueve la labor del crítico. No obstante, gran parte de la prolífica obra de nuestro autor permanece dispersa en publicaciones originales; en algunos casos de más de un siglo de antigüedad; en otros, en soportes materiales en verdadero estado de deterioro; en la mayoría, en textos de muy difícil acceso. Es posible que ello haya sido un elemento determinante que explique el desconocimiento de otros aspectos de su producción, pues, además de ser uno de los instauradores del cuento moderno en el Perú, Palma fue un intelectual en el sentido más amplio de la palabra, hecho que lo llevó a desempeñarse en géneros de variada índole como el ensayo, la crónica tradicionalista, el periodismo, la crítica literaria, la traducción, además de las distintas formas narrativas que practicó. La amplitud de sus intereses —a los que habría que agregar su participación en la política nacional, en la que se mantuvo activo por casi una década— y, sobre todo, la extremada copiosidad de su obra, vuelve especialmente arduo un abordaje integral que tome en cuenta los diversos niveles discursivos de su producción escrita. A pesar de ello, algunos investigadores han intentado leer la obra palmista como una totalidad: en esa dirección, quizás los aportes más significativos se encuentren en los trabajos de Nancy Kason y Gabriela Mora.

Existe, sin embargo, un aspecto contradictorio de la obra palmista que la crítica ha obviado o apenas tocado tangencialmente: su relación con el proceso de secularización. Desde sus primeros escritos, Palma defendió posturas ideológicas muy cercanas al ateísmo, lo que no dejó de generar polémicas y reacciones de distintos tipos (el primer texto sobre *Cuentos malévolos*, el prólogo de Miguel de Unamuno, es un claro ejemplo de ello). Si se tiene en cuenta que la sociedad peruana de la República Aristocrática se caracterizó por un fuerte catolicismo conservador —en general, este es un elemento constitutivo de la identidad nacional desde la Colonia—, es evidente que su lectura debió cuestionar, en gran medida, las bases más profundas de nuestro sistema social. No obstante, las figuras religiosas tienen una importante presencia en la narrativa palmista, como se evidencia en sus relatos heréticos (si se sigue la clasificación hecha por Kason), lo que prueba que, lejos de asumirse como un tema definitivo, el aspecto de la religiosidad siempre fascinó a nuestro autor. La hipótesis de la presente tesis es que la obra palmista acusa la influencia del proceso de secularización de la cultura occidental, sin llegar necesariamente a resolver el conflicto: la posición de nuestro autor oscila entre el rechazo explícito a la religión, de índole positivista, y la persistencia de situar su creación en los marcos del cristianismo. Así, los textos de Palma, al reflexionar sobre la posición de la fe, la ética y la ciencia en el mundo moderno, revelan su absoluta vigencia.

La presente tesis aborda la obra de Palma desde la hermenéutica social del texto y la teoría de los campos figurativos de la retórica general textual. Nuestro análisis pretende examinar el corpus palmista desde una perspectiva amplia que incluya sus diversos niveles discursivos, con el fin de relacionarlos con el contexto sociohistórico del Perú finisecular y de inicios del siglo XX. La secularización es el eje que articula los vínculos de nuestro

enfoque interdisciplinario (literario, retórico, filosófico, histórico): rastrear el entramado de discursos que confluyen en la obra palmista y presentarlo, en la medida de lo posible, en toda su complejidad es el objetivo de la presente investigación.

El primer capítulo busca definir los conceptos claves que se emplean a lo largo de la investigación, a saber, el modernismo, el decadentismo, el ateísmo, el anticlericalismo y la secularización, así como detallar los modos en que este último fenómeno se manifiesta en la creación literaria: los tópicos de la secularización. Luego, se realiza un recuento de las investigaciones sobre la narrativa y el ensayo palmista, con principal énfasis en aquellos trabajos que los abordan desde la perspectiva de la secularización, y se propone una periodización de las diversas etapas de su recepción crítica. El segundo capítulo examina brevemente el contexto de Clemente Palma: las manifestaciones de la secularización en la cultura occidental que frecuentó y los efectos de dicho proceso en la sociedad peruana del siglo XIX. Posteriormente, se analiza la lectura del cristianismo en los ensayos de nuestro autor, así como se define el estatuto que este brindaba, en general, al discurso religioso. Por último, en el tercer capítulo, se establece la relación entre la secularización y nueve textos narrativos de nuestro autor. Para ello, estos se agrupan alrededor de tres ejes que reformulan tópicos de la secularización en la literatura: la ausencia de Dios y, su reverso, el castigo divino; la representación de las figuras de Cristo y del diablo; y la búsqueda de sustitutos de la religión. Se postula que subyacería a cada eje una estructura de pensamiento, expresada bajo la forma de una metáfora o una antítesis, que en última instancia revelaría las tensiones propias del discurso palmista.

Las versiones consultadas de los ensayos y tesis de Clemente Palma corresponden a sus ediciones originales. Se ha respetado su ortografía, salvo en los casos de erratas que podían llevar a confusión al lector. Para los textos narrativos, se ha tomado como referencia la edición de la *Narrativa completa* (2006), publicada por la Pontificia Universidad Católica del Perú. La presente tesis incluye citas en idiomas extranjeros que mantienen la ortografía de los originales. Las traducciones de las mismas han sido realizadas por el autor, salvo contraria advertencia.

CAPÍTULO 1

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA DE CLEMENTE PALMA

Debido a su volumen y heterogeneidad, la obra de Clemente Palma ha sido raramente examinada desde su conjunto. Gran parte de las esclarecedoras reflexiones realizadas en los estudios sobre su obra han centrado su interés en su narrativa breve, principalmente los relatos pertenecientes a *Cuentos malévolos*. No obstante, la crítica parece haber comprendido que ningún tema puede ser analizado de manera eficaz si es que no se comprende de forma global, en sus relaciones con otros tópicos y más allá de las barreras de los géneros literarios. Por ello, en los últimos años, se han realizado investigaciones sobre los aspectos menos comentados de la obra palmista, lo que ha permitido obtener resultados más amplios y complejos. El presente trabajo intenta realizar un abordaje similar, con la salvedad que se focaliza en el tema particular de la secularización.

Para alcanzar dicho objetivo, se ha iniciado el capítulo definiendo un grupo de conceptos empleados por la crítica palmista —modernismo, decadentismo, secularización, ateísmo, anticlericalismo—, que son útiles para situar a nuestro autor en su horizonte cultural. Además, se han especificado los diversos tópicos de la secularización, los que

muestran el impacto que tuvo dicho fenómeno en la creación literaria. Más adelante, se realiza un recuento de la recepción crítica de la obra de Palma¹. A pesar de su heterogeneidad —esta comprende desde artículos periodísticos, notas de prensa, historias literarias y antologías, hasta artículos académicos, ensayos, tesis e investigaciones más extensas—, no se ha estimado conveniente clasificarlas de acuerdo a su género o envergadura, ya que se pretende enfatizar la evolución de las diversas lecturas que se han hecho sobre nuestro autor. El criterio según el cual se ha segmentado la recepción en tres etapas ha sido cronológico, al postularse que se han observado ciertas tendencias globales compartidas por el grueso de los investigadores. Asimismo, se ha añadido un acápite en el que se rastrean las lecturas críticas de los ensayos de Palma, bastante menos copiosas que las de su narrativa. Por último, se ha estimado pertinente realizar un balance de los abordajes críticos centrados en el tema de la secularización

1.1. Marco conceptual

La revisión de la crítica palmista requiere definir con antelación una serie de conceptos que son empleados como categorías para ordenar y entender el horizonte cultural de nuestro autor.

1.1.1. Modernismo

Si bien la crítica tradicional tendió a comprender el modernismo como una “escuela” o, más aún, un catálogo de metros y figuras retóricas, los especialistas más recientes tienden a entenderlo como un fenómeno mucho más amplio. Estos se apoyan en la tesis de Federico

¹ El recuento más completo de la recepción crítica de la obra palmista es el que detalla Moisés Sánchez Franco (10-53) en el primer capítulo de su tesis sobre el mencionado autor. Este puede ser complementado con el libro de Gabriela Mora (*Clemente*), en el que se glosan algunos textos no recogidos en dicho trabajo.

de Onís quien, en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934), formuló la siguiente definición: “el modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy” (citado por Gutiérrez Girardot 14). El cambio de paradigma del crítico español es notorio, puesto que establece las nuevas dimensiones de dicho fenómeno: a nivel geográfico, el modernismo sería una variante hispánica, latinoamericana y española, de una crisis universal; a nivel cronológico, su vigencia no habría finalizado —a pesar de que en 1934, la estética vanguardista había cancelado mucho tiempo antes la retórica modernista—, ya que sus implicancias no solo serían estéticas, sino las de un “hondo cambio histórico”.

En “El caracol y la sirena” (1965), su célebre ensayo sobre Darío, Octavio Paz retoma algunos planteamientos de Onís, al afirmar que el modernismo y la vanguardia son parte de un mismo movimiento que, para la década de 1960, se mantendría vigente (8). El poeta mexicano propone una interpretación respecto a uno de sus aspectos más polémicos: la supuesta evasión de su realidad. Sostiene que la apropiación de la poesía moderna europea y su fascinación exotista no obedecen a una actitud antiamericanista, sino a una voluntad de universalismo: “se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local —que era, a sus ojos, un anacronismo— en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad” (13). Ahora bien, lo moderno para los modernistas era, paradójicamente, una superposición temporal, que evidencia su concepción de lo universal: “la modernidad no es sino la historia en su forma más inmediata y rica (...). Es la contemporaneidad. Decadente

y bárbaro, el arte moderno es una pluralidad de tiempos históricos, lo más antiguo y lo más nuevo, lo más cercano y lo más distante, una totalidad de presencias que la conciencia puede asir en un momento único (14)”. Desde su perspectiva, la negación de la realidad inmediata por medio de la exaltación de un arte, erigido a bien supremo y despojado de utilidad, corresponde a “una rebelión contra la presión social y una crítica de la abyecta actualidad latinoamericana” (13), planteamientos que luego serán desarrollados por otros estudiosos. Asimismo, Paz advierte otra dimensión del modernismo, vinculada a una concepción cósmica centrada en el ritmo y la comprensión del universo como una red de correspondencias. Por ello, se permite afirmar que este fue nuestro verdadero romanticismo, al privilegiar la imaginación y desconfiar de la hegemonía de la razón (18). En esa concepción orgánica del mundo, la “escatología” cristiana no tendría lugar, lo que se evidencia en la indiferencia o incluso hostilidad de los modernistas ante dicha religión (19). En ese sentido, son sugerentes los planteamientos de Paz, en tanto que proponen un vínculo entre modernismo y secularización.

Otro autor que se ocupa del modernismo es Ángel Rama en *Rubén Darío y el modernismo* (1970), particularmente al definir las condiciones socioeconómicas de su surgimiento. Para el crítico uruguayo, una de estas es la integración de América Latina al sistema capitalista a partir de 1870, hecho que modifica radicalmente los modos de producción sostenidos hasta ese entonces (24). La división del trabajo determina la especialización del artista, aún no su profesionalización, que, de modo paradójico, se da en un contexto en el que la poesía ha quedado fuera de una estructura económica importada de Europa:

En las últimas décadas del XIX y comienzos del XX (...), no sólo es evidente que no hay sitio para el poeta en la sociedad utilitaria que se ha instaurado, sino que ésta, al regirse por el criterio de economía y el uso racional de todos sus elementos para los fines productivos que se traza, debe destruir la antigua dignidad que otorgara el patriciado al poeta y vilipendiarlo como una excrecencia social peligrosa. (57)

Contra su voluntad, muchos escritores debieron dedicarse a otro tipo de actividad, el periodismo fue la predilecta, que les permitiera subsistir². Evidentemente, el desprecio se hizo mutuo y, de ese modo, explica Rama el aristocratismo estético de los modernistas y su tendencia a representar la nueva posición, marginal y vulnerable, que el artista ocupa en la sociedad. Sin embargo, este último hecho también se vincula con otro elemento procedente del sistema socioeconómico que rechazaban. Para el estudioso, el afán de originalidad de los modernistas, la subjetivación como valor principal, es una consecuencia del sistema, en tanto “tal subjetivismo era la norma de la economía liberal que se había desarrollado en los grandes centros americanos del XIX, modelando a los hombres a su imagen y semejanza” (13). Si la crítica tradicional ha cuestionado a los modernistas por la imitación servil de sus modelos europeos, Rama señala que más bien es en este periodo en el que nuestros autores empiezan a limitar la predominancia del proceso mimético en la creación, el cual había sido, en cambio, el predilecto para románticos y neoclásicos hispanos. Una de las tesis centrales del libro radica en que el modernismo es un proceso análogo en el campo de la cultura al que supuso el liberalismo en el campo de la economía.

A partir de una meditación sobre la novela modernista, Aníbal Gonzales (1987) efectúa una reflexión teórica sobre el modernismo. Para el crítico, en dicho periodo se lleva a cabo un proceso de modernización textual de la literatura hispanoamericana, el cual

² Tal es el caso de Clemente Palma quien desde 1905, año en que se funda la revista *Prisma*, se dedica con mayor intensidad al periodismo que a la literatura. Este hecho fue criticado por autores como José de la Riva Agüero o Ventura García Calderón, más reacios a las prácticas y usos que el nuevo sistema económico acarrea (ver nota 32).

obedecería a una serie de factores. El primero de ellos sería la adopción de la filología como modelo por excelencia del quehacer literario, de la cual se desprendería su cosmopolitismo enciclopédico, su proyecto de reforma cultural, el interés por la religión y la concepción del lenguaje como un objeto o artefacto manipulable (19). Esta última noción subyace a su preocupación por la perfección del estilo, la elaboración de una prosa artística, que no es sino, podría agregarse, la especialización del artista en su propio oficio. Ahora bien, influidos por la literatura finisecular europea, las palabras no son —como para los filólogos— fuentes de conocimiento, sino objetos de placer (20). No obstante, tal tendencia debe oponerse al impacto de una institución eminentemente moderna: el periodismo. De este, actividad a la que muchos se dedicaron, adquieren los criterios de economía textual, la fascinación por la novedad y un mayor conocimiento del mercado lector en el que incursionaban (20). Por otro lado, a nivel ideológico, señala González, los novelistas modernistas son radicalmente antipositivistas, sobre todo a partir de su rechazo a la novela naturalista, al cuestionar su pretensión “de dar cuenta, mediante un modelo derivado de las ciencias naturales, de los múltiples aspectos de una realidad que parece cada vez más cambiante y caótica” (26). Así, los modernistas fueron receptivos de la actitud de los decadentes, en particular de su escepticismo profundo, sin por ello resultar en sus imitadores. No obstante, para González el modernismo es el periodo en que surge una nueva figura, el artista, que “busca angustiosamente definir su posición y su papel dentro de la nueva sociedad europea e hispánica de fines de siglo XIX y principios del XX” (27). Este ya es, en muchos sentidos, un intelectual moderno que, a diferencia del decadente que se repliega y abandona cualquier aspiración de trascendencia social, sí siente un “imperioso reclamo de actuar”.

Rafael Gutiérrez Girardot (1988) es otro estudioso del modernismo que amplía el abordaje de dicho fenómeno, en su caso desde una perspectiva histórica, cultural y filosófica. El crítico colombiano parte de la definición de Onís, al entender el modernismo como una forma hispánica de la crisis universal, mas precisa que el constituyente principal de esta última no es la disolución del siglo XIX, sino la expansión del capitalismo y de la forma burguesa de vida (14). En cambio, coincide con el crítico español al oponerse a la dicotomía entre modernismo latinoamericano y Generación del 98, pues ambos formarían parte de un mismo proceso. Gutiérrez Girardot también retoma la oposición de Rama frente a las críticas por la imitación de los modernistas: sostiene que el establecimiento de redes de dependencia —no solo en la oposición simplista entre Europa y América Latina, sino dentro de los mismos países europeos, cuyo desarrollo no fue homogéneo— no impidió la formación de una expresión propia, una aparente imitación que paulatinamente revelaba matices propios “en una relación de contraste y asimilación con las literaturas o expresiones extrañas”. Empero, ello presupone una condición necesaria: “este contraste y asimilación sólo son posibles cuando las situaciones sociales son semejantes” (18)³. Por otro lado, uno de los aportes fundamentales del estudioso colombiano es el énfasis que otorga a la relación entre el modernismo y la secularización, ya que “en el mundo de lengua española, que con el Modernismo recuperó acontecimientos culturales europeos anteriores (...), este acontecimiento de la “muerte de Dios” tuvo el carácter de “crisis religiosa”, de pérdida de la fe, de duda religiosa, de temor del ateísmo” (46)⁴.

³ De ahí la importancia de demostrar que el proceso de secularización no fue solo una realidad en Europa, sino también en el Perú.

⁴ Sobre la secularización y el ateísmo, ver 1.1.3. Respecto a la muerte de Dios, ver 1.4. (acápites “a”).

Desde una perspectiva que se centra en su significación política, Iris Zavala (1989) presenta una postura más arriesgada acerca de los alcances del modernismo. La crítica puertorriqueña coincide con Rama respecto al contexto de su aparición: este irrumpe cuando los “productos del espíritu” se convierten en mercancía y el sistema exige la profesionalización del intelectual, lo que implica un amplio conocimiento de su arte (11, 17). Sin embargo, si para el uruguayo el modernismo “comprendió la necesidad de apropiarse del instrumental, las formas y los recursos literarios de la literatura creada al calor del universo económico europeo, y fracasó en la medida en que su deslumbramiento ante la nueva manufactura le condenó, y sólo parcialmente, muy parcialmente, a la actitud servil imitativa” (Rama 124-125), la puertorriqueña es más radical, al afirmar que “el modernismo es, sin lugar a dudas, un proyecto cultural, una narrativa de emancipación, que significó en su momento un rechazo de la literatura institucionalizada y de las convenciones morales ochocentescas, además de dotar la experiencia lírica (en poesía o en prosa) de una experiencia social específica, dado el horizonte social de expectativas de la colectividad hispánica” (Zavala 20). Sin embargo, la propia crítica reconoce que la “desritualización” del lenguaje emprendida por los modernistas desembocó en “una nueva ritualización, en otra institución” (25). De todos modos, Zavala hace de la ruptura del colonialismo, o como lo llama, el “imperialismo textual”, el problema central del modernismo. Desde ese eje, afirma que el rechazo de Darío ante la expansión estadounidense en *La caravana pasa* se extendería a la evangelización protestante, herramienta del imperialismo. Zavala señala que el poeta nicaragüense opone a ello un liberalismo católico o un cristianismo liberal, de filiación romántica (13). Ahora bien, conciliar el catolicismo como rasgo identitario latinoamericano y la “narrativa de emancipación” del modernismo es una operación compleja que debería fundamentarse con

mayor solidez. No obstante, la postura de Darío⁵ revela cuán contradictorio pudo ser el proceso de secularización en nuestro continente, característica también presente en el caso de Palma.

Las lecturas presentadas demuestran la amplitud del fenómeno del modernismo y, a pesar de las diferencias encontradas, parecen determinar un cierto consenso: su análisis resulta imposible sin tener en cuenta el contexto histórico en el que surgió. La inserción de América Latina en el sistema capitalista, la gradual asimilación del modo de vida burgués y el anhelo ferviente de modernidad, puerta de ingreso a la universalidad, son factores que repercutieron en el ámbito de la fe y sirvieron como acicates del proceso de secularización, que se agudiza justo en dicho periodo. Ahora bien, es claro que tal impacto no tuvo la misma consistencia en el amplio corpus modernista. Ello puede deberse a que, dentro del conglomerado de corrientes finiseculares europeas que fueron leídas con devoción por nuestros modernistas, aquella que mejor expresó las tensiones propias de la secularización fue el decadentismo.

1.1.2. Decadentismo

Es imprescindible definir el término decadentismo, con el cual la obra de Palma ha sido tantas veces asociada. Según A. E. Carter (1958), el elemento central de dicha corriente sería el culto a lo artificial, entendido en un contexto de modernización de Occidente. Los avances científicos se considerarían mejoras de la naturaleza (el hombre, en otros términos, sería capaz de perfeccionar la creación divina), ideas que alcanzan su más alta expresión literaria en *Les Paradis Artificiels* de Baudelaire y *À Rebours* de Huysmans. Para Carter, el

⁵ Valdría cotejar la postura de Darío con la lectura de Paz respecto al vínculo entre el cristianismo y el modernismo, expresada en los párrafos anteriores.

decadentismo critica dos aspectos del romanticismo: la idealización de la naturaleza y del amor: “Its artificiality contradicts both; it begins (in de Sade and Baudelaire) as a renunciation of Rousseau’s naturalism and develops into the practice of whatever can be thought anti-natural and abnormal”⁶ (citado por Kason 57). En consecuencia, existiría en los decadentes una fascinación por las perversiones sexuales, contrarias al amor romántico. Asimismo, la oposición ante quienes buscaban reivindicar el lado natural del hombre, que sería innatamente bueno, los llevaba a exaltar un intelectualismo exacerbado.

Emotionalism and ecstasy being natural, deliberation was unnatural; and hence the dandy and the decadent, with their *sang-froid*, their perverted tastes, their carefully finished art, their passion for the city, opposed to the country. Hence also their preference for the modern to anything that had gone before—it was more artificial and therefore more corrupt (57)⁷

Sin embargo, para Carter, los decadentes no niegan del todo los postulados de Rousseau, pues convienen en que el mundo moderno es corrupto.

The decadents, even when they refused to live by Rousseau’s gospel, never denied its truth (...). They accepted Nature as the norm, and primitivism as synonymous with virtue. They admitted, either tacitly or enthusiastically (depending on the individual writer’s desire to shock and astonish), that anything different, anything civilized or “artificial”, was *a priori* unnatural and depraved. From the very beginning, decadent sensibility is thus self-consciously perverse.⁸ (citado por Aldrich 16)

Los postulados del investigador son sugestivos; de ser así, los decadentes criticarían el sistema moral romántico sin negar su validez. Ello es particularmente interesante en el

⁶ “Su artificialidad contradice a ambos; empieza (en Sade y Baudelaire) como una renuncia del naturalismo de Rousseau y se desarrolla en la práctica de todo lo que pueda ser considerado antinatural y anormal”.

⁷ “Al ser naturales las emociones y el éxtasis, la deliberación no lo era; de ahí el dandy y el decadente, con su sangre fría, sus gustos perversos, su arte cuidadosamente pulido, su pasión por la ciudad, opuesta al campo. De ahí también su preferencia por lo moderno frente a todo lo pasado —era más artificial y por ello más corrupto”.

⁸ “Los decadentes, incluso cuando rechazaron vivir bajo el evangelio de Rousseau, nunca negaron su verdad (...). Aceptaban la Naturaleza como norma y el primitivismo como un sinónimo de virtud. Admitían, ya sea de modo tácito o entusiasta (dependiendo del deseo del autor de sorprender y escandalizar), que cualquier cosa distinta, cualquier cosa civilizada o “artificial”, era *a priori* antinatural y perversa. Desde el comienzo, la sensibilidad decadente es, por lo tanto, consciente de su propia perversidad”.

campo de la secularización, cuando buscan escandalizar la opinión pública sin dejar de utilizar el lenguaje y el imaginario del cristianismo.

Para Earl Aldrich (1966), la actitud del decadentismo se explica como una reacción pesimista frente a los acelerados cambios científicos y tecnológicos de la modernidad. El vínculo con la secularización es evidente, ya que el avance del conocimiento habría disuelto la fe en Dios sin poder llenar el sitio vacío. “Their responses—or more accurately, their defenses—took the form of escapism, skepticism, mockery, blasphemy, or a superior detachment; but these recourses tended to underscore rather than conceal the gravity of the spiritual wounds”⁹ (9). Así, según Aldrich, la postura decadente, lejos de celebrar la modernidad con júbilo y entusiasmo, al modo de ciertas vanguardias como el futurismo, se mostraría escéptica del porvenir humano, lo que contiene una implícita crítica a la idea del progreso.

Juan José Sebreli (2002) afirma que los orígenes del simbolismo y el decadentismo se encuentran en el romanticismo alemán, que, a diferencia del francés, habría tenido un carácter irracionalista, pesimista y regresivo. Cataloga a Théophile Gautier como el último romántico y primer decadente, a partir del prefacio de *Mademoiselle de Maupin* y los poemas de *Émaux et Camées*, en los que reivindicaba el culto al artificio y los planteamientos del “arte por el arte”. El investigador coincide con Carter al señalar que la fascinación por lo antinatural es un elemento central de dicha estética, cuyo paradigma es Des Esseintes, personaje de *À Rebours*. Además, enfatiza las diferencias de los decadentes y los románticos, pues “el papel del artista, del poeta, del creador, seguía siendo tanto o

⁹ “Sus respuestas —o más precisamente, sus defensas— tomaron la forma del escapismo, el escepticismo, la burla, la blasfemia o un distanciamiento superior; mas sus recursos tendieron a subrayar, en vez de ocultar, la gravedad de las heridas espirituales”.

más importante que la obra, como en el romanticismo, pero habían cambiado sus metas: ya no era el anunciador de una verdad o mundo nuevo, ahora su finalidad era cincelar su propia vida como una obra de arte, la otra cara del fin del arte” (48-49). No obstante, también reconoce que muchas de las características del decadentismo, “aparentemente tan opuestas a las del romanticismo, estaban sin embargo latentes en él. La naturaleza rousseauiana, la espontaneidad romántica, se entrecruzaban con inquietudes místicas, poco naturales (...)” (51).

Un aspecto en que el investigador contradice la posición de Carter radica en la actitud de los decadentes. Si el estadounidense afirma que el intelectualismo es una característica central de estos, lo cual los equipara al dandy, el argentino precisa que los decadentistas no pueden

ser calificados de dandies, ya que carecen de límites; precisamente su señal distintiva y compartida con los románticos es la desmesura, la exageración. Nada más alejado del frenesí decadentista que la frialdad, la distancia, la impasibilidad, el desprendimiento, la indiferencia, típicos del dandy. La sobreactuación de simbolistas y decadentes está en las antípodas de ese dominio de la sutileza y el matiz. (50)

Por último, afirma que tanto decadentes como simbolistas fueron hostiles a la burguesía, la sociedad moderna y la idea de progreso. Respecto a la secularización, Sebreli coincide en que los decadentes no se alejan de la espiritualidad, pero la transforman en malditismo, demonismo y satanismo. No era, pues, “una actitud atea ni antirreligiosa; por el contrario, la mayoría de los escritores y artistas llamados malditos seguían siendo católicos, o se convertían” (51).

Según C. Iglesias (2007), el decadentismo había sido suprimido de las historias literarias francesas, a diferencia del movimiento hegemónico de fines de siglo XIX: el

simbolismo. Si la forma predilecta de este último era la poesía, el primero se caracterizaría más bien por explorar géneros derivados de la prosa, como la ficción, la crónica, la crítica y el ensayo. El decadentismo habría sido inicialmente un grupo literario liderado por Anatole Baju y vinculado a la publicación *Le Décadent* (1886). Sin embargo, el investigador señala que es *À Rebours* de Huysmans la novela que iba a ser leída como la “biblia decadente” y que forjaría una tradición propia (11). La posición de Iglesias es más radical que la de sus predecesores: afirma que el decadentismo es una forma incipiente de vanguardia literaria. Su tradición sería abiertamente anticlásica; su concepción del estilo implicaría la descomposición del lenguaje oficial, una auténtica “vocación de desorden”; tal ánimo rupturista explicaría, a diferencia del simbolismo, su exclusión del canon¹⁰.

Por otro lado, Iglesias detalla algunas de las características de las obras decadentistas. A diferencia de Sebreli, sostiene que en el decadente existe una primacía de las variaciones por sobre las esencias, el matiz sobre el color y el fragmento sobre el conjunto. Para ello se apoya en los *Ensayos de psicología contemporánea* de Paul Bourget, quien afirmaba que “un estilo de decadencia es aquel en el que la unidad de la obra se descompone y deja lugar a la autonomía de la página; la página deja lugar a la autonomía de la frase; la frase, a la autonomía de la palabra” (citado de Iglesias 15). Otra característica propia de decadentes sería la ironía, con que se burlaban tanto de la fe como de la ciencia: “si hay una ética del artificio en los decadentes, su saliente menos conocida

¹⁰ La posición de Iglesias es, empero, cuestionable. No define simbolismo, aunque parece reducirlo a cierto grupo poético y al manifiesto de Jean Moréas. En *À Rebours*, Des Esseintes alaba muchas obras que hoy se consideran simbolistas, como poemas de Baudelaire, Verlaine y Mallarmé (Huysmans 203, 231-232, 276-278, 287-289), lo que permitiría suponer que ambos movimientos funcionan como dos caras de la misma moneda (ver Mora *El cuento* 141-142). Respecto al vínculo del decadentismo con las vanguardias, habría que sortear algunos inconvenientes como su actitud hostil a lo moderno y la tendencia abiertamente conservadora de muchos decadentes (ver Sebreli 53).

quizás sea esta virtud retórica, este ardor polémico por arruinar cualquier problemática pública, discutiendo con el único fin de vencer el hastío del conocimiento positivo y poner en su lugar el humor, que circula entre los géneros con total desparpajo” (20). La última cita permite poner sobre el tapete el tipo de vínculo que mantenía con la ciencia. Si científicos importantes como Max Nordau y Césare Lombroso van a catalogar a los escritores modernos más importantes, entre los que se encontraban algunos decadentes, como “ilustraciones de la patología y la degeneración”, estos van a cuestionar la ciencia, al reconocer en ella estructuras de pensamiento mítico (17).

El breve recuento realizado permite señalar algunos de los elementos más representativos del movimiento decadentista¹¹: el culto de lo artificial y antinatural, la ironía, el esteticismo¹² y la crítica al ideal progresista. Frente a la religión, los decadentes se interesan por los aspectos más sórdidos o irracionales de esta —satanismo, malditismo, misticismo—, sin cancelarla y dejar de utilizar un imaginario cristiano. El decadentismo es fundamental en tanto es, de las corrientes finiseculares que impactan en el modernismo, aquella que posee lazos más evidentes con el proceso de secularización. Por ende, la apropiación palmista de la tradición decadente no hace sino volver pertinente el análisis de los tópicos de la secularización en su obra.

¹¹ Kason e Iglesias lo consideran una escuela o un movimiento literario, respectivamente, mas tal categorización parece ser demasiado estrecha. Así, el pintor e ilustrador de *Les diaboliques*, Felicien Rops —admirado por Huysmans y conocido por Palma (*Filosofía* 37)— posee en su obra pictórica muchos puntos en común con el “decadentismo literario”. Por otro lado, Grass y Risley afirman que el decadentismo era un espíritu de la época, que se concretó en la forma literaria del simbolismo (citado por Mora *El cuento* 142). Si bien tal hipótesis es sugerente, debido a los objetivos de la presente investigación, se ha preferido circunscribirlo a un ámbito más limitado.

¹² La primacía del fragmento es solo una arista del esteticismo; este se evidencia en la obra de Mallarmé y, según Hugo Friedrich, es una de las características principales de la lírica moderna (257). Por otro lado, la distinción entre decadente y dandy no es relevante en la presente tesis; se seguirá, en ese aspecto, los postulados de Carter.

1.1.3. Secularización, ateísmo y anticlericalismo

Diversos especialistas parecen convenir en que el concepto “secularización” designa el proceso que a lo largo de los últimos dos siglos ha constituido un determinado estado de las cosas, una era secular (*secular age*), la cual aparece como una de las facetas de la experiencia de la modernidad¹³. Para Charles Taylor, tres son los niveles que definen un mundo secularizado: la separación de la política y la religión¹⁴, la disminución de la práctica religiosa y, sobre todo, el hecho de que esta sea solamente una opción entre otras y no una obligación: “The shift to secularity in this sense consists, among other things, of a move from a society where belief in God is unchallenged and indeed, unproblematic, to one in which it is understood to be one option among others, and frequently not the easiest to embrace¹⁵ (3)”. La secularización implica necesariamente la convivencia de diversas respuestas frente al problema de la fe; por ello, conlleva el tránsito de lo homogéneo (una religión oficial) a lo heterogéneo (desde las diversas formas de religiosidad hasta el agnosticismo o el ateísmo).

Así, dicho concepto no debe confundirse con los de “ateísmo” o “anticlericalismo”, los cuales designan fenómenos más específicos. Por el primero, se entiende un humanismo radical que propone la existencia integral de los hombres y el rechazo de todo tipo de

¹³ Si bien tradicionalmente se entiende la secularización como una consecuencia de algunos aspectos de la modernidad (el avance de la ciencia o la tecnología), otros niegan la relación causal (Taylor). En lo que parece haber consenso es en el hecho de que ambos son fenómenos contemporáneos.

¹⁴ Otras definiciones de la secularización solo toman en cuenta fundamentalmente este aspecto. Desde la sociología de la religión, P. Berger afirma que esta es “un proceso por el cual las partes de la sociedad y trozos de la cultura se liberan del dominio de las instituciones y símbolos religiosos” (citado de Gutiérrez Girardot 19). En el contexto de la presente investigación, se prefiere la definición de Taylor puesto que hace hincapié en una característica fundamental del estado de cosas secular, presente también en la obra palmista a partir de sus elementos contradictorios: la heterogeneidad ideológica y religiosa.

¹⁵ “En ese sentido, el giro hacia la secularización consiste, entre otras cosas, en el cambio de una sociedad en la que la creencia en Dios no es cuestionable ni tampoco problemática, a una en la que esta es entendida como una opción entre otras, y frecuentemente no la más fácil de adoptar”.

dependencia con Dios: “ateísmo significa rechazar radicalmente la teología en favor de la antropología” (Rahner y König 97). Por su parte, el anticlericalismo es “una mentalidad y forma de conducta social que refleja una actitud negativa hacia el clero. Existe anticlericalismo tanto dentro como fuera del catolicismo y ocasionalmente se ha manifestado en movimientos políticos dirigidos contra este último”¹⁶ (McBrien 66). Ambos fenómenos constituyen parte del proceso de la secularización: si el ateísmo rechaza tajantemente los preceptos religiosos, el anticlericalismo solo cuestiona a quienes se encargan de ejercer su autoridad; aquel es una crítica a Dios, este a la Iglesia.

Si bien el proceso de la secularización posee raíces profundas que se remontan hasta el siglo XVI (Taylor), es durante el Siglo de las Luces que este se vuelve más visible para el campo intelectual occidental. Luego de Descartes, los filósofos abandonan la empresa de demostrar la existencia de Dios y en 1779 David Hume, el filósofo inglés, se permitía afirmar, no sin ironía, que “el mundo (...) es tal vez el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente; es la obra de un dios subalterno, de quien los dioses superiores se burlan; es la confusa producción de una divinidad decrepita y jubilada, que ya se ha muerto” (citado de Borges 708). Durante el siglo XX, la secularización es aceptada incluso por los propios representantes eclesiásticos. Al comentar la constitución *Gaudium et spes* de 1965, el cardenal Franz König (1969) afirma que el ateísmo es el signo de los tiempos y que su

¹⁶ Respecto al primer caso, cabe agregar lo siguiente: “Dentro del catolicismo, el anticlericalismo apareció durante la Edad Media. Una falla extendida por parte del clero de presentar un testimonio adecuado del evangelio con su vida diaria, motivó la crítica por parte de Bernardo de Clairvaux (+1153), como también más tarde y en forma satírica por parte de Erasmo (+1536). Hoy, el anticlericalismo dentro del Catolicismo se acopla con la desconfianza y hostilidad contra los abusos dentro de la iglesia institucional por parte de un clero que no se siente llamado a rendir cuentas frente a aquellos a los que están ordenados a servir” (McBrien 66) (traducción de William Allison Abad).

peculiaridad, en comparación con aquel de siglos anteriores, radica en sus proporciones cuantitativas, ya que “esta indiferencia radical se ha difundido a las más diversas clases sociales; se acepta sociológicamente y, bien subrayada, ejerce su influjo en todos los sectores de la vida cultural: literatura, arte, ciencia y sobre todo en el campo antropológico, en la interpretación de la historia e incluso en las leyes civiles (72)”. El ateísmo coincide con el segundo nivel de la secularización según Taylor, pero no cubre todo su alcance, ya que, como afirma König, esta última repercute también en otros aspectos de la vida, entre los que se encuentran las expresiones culturales.

1.1.4. Tópicos de la secularización

Uno de los impactos de la secularización se evidencia en la creación literaria. Pese a reconocer la autonomía del texto literario, no cabe duda de que, en el contexto de la relación entre sociedad y cultura, los productos artísticos permiten lecturas que exceden enfoques meramente inmanentistas. A partir del siglo XVIII, la literatura registra diversas marcas que pueden ser leídas como síntomas de un giro secular en la cultura occidental. Así, en opinión de T. S. Eliot, desde Defoe la secularización en la novela inglesa ha sido continua y se ha dado durante al menos tres siglos (392). El crítico inglés incluso ensaya una periodización de dicho proceso que, si bien se ajusta a un campo limitado (la novela inglesa), es ilustrativa de la literatura occidental en general:

In the first, the novel took the Faith, in its contemporary version, for granted, and omitted it from its picture of life (...). In the second, it doubted, worried about, or contested the Faith (...). To the third phase, in which we are living, belong nearly all contemporary novelist

except Mr. James Joyce. It is the phase of those who have never heard the Christian Faith spoken of as anything but an anachronism.¹⁷ (392)

La presencia recurrente de ciertas huellas de la secularización a lo largo de diferentes periodos permite referirse a estas como verdaderos tópicos, que trascienden el contexto de su aparición y se consolidan como parte fundamental de la creación artística de la modernidad. A continuación, se presentarán algunos de los tópicos literarios más relevantes del proceso de secularización, sobre todo aquellos vinculados a la literatura gótica, el romanticismo y el decadentismo, tradiciones con las que Palma tuvo más contacto.

a) Muerte de Dios

La metáfora que mejor representó el cambio de actitud que supuso la secularización fue la “muerte de Dios” (Gutiérrez Girardot 46). Ya la había deslizado Hume, en sus *Diálogos sobre la religión natural* (1779), y Hegel en la *Fenomenología del espíritu* (1807), pero es Nietzsche quien la populariza, primero en *La gaya ciencia* (1882) y luego en *Así habló Zaratustra* (1883). Esto es lo que afirmó el filósofo alemán:

El más grande y más nuevo acontecimiento —que “Dios ha muerto”, que la creencia en el Dios cristiano se ha vuelto increíble— comienza ya a arrojar sus primeras sombras sobre Europa. Por lo menos para los pocos cuyos ojos, cuyo *recelo* en los ojos es suficientemente fuerte y sutil para este espectáculo, les parece que acaba de ponerse algún sol, que alguna vieja y profunda confianza se ha trastocado en duda: a ellos tiene que parecerles diariamente nuestro viejo mundo más vespertino, más desconfiado, más extraño, más “viejo”. (*La ciencia* 204)

¹⁷ “En la primera [etapa], la novela dio por sentada la Fe, en su versión contemporánea, y la omitió de su representación de la vida (...). En la segunda, dudó, se preocupó, o cuestionó la Fe (...). A la tercera fase, en la que vivimos, pertenecen casi todos los novelistas contemporáneos, excepto James Joyce. Es la fase de aquellos que solo han oído de la Fe Cristiana como un anacronismo”. Eliot vincula la primera etapa con los autores del realismo de comienzos del siglo XIX; la segunda, con la novelistas victorianos de fines de dicho siglo; y la tercera, con sus contemporáneos (el ensayo citado, “Religion and literature”, fue escrito en 1935).

El “acontecimiento” descrito por Nietzsche, que no es sino la constatación de un cambio ideológico de la sociedad europea, tiene consecuencias complejas y diversas, en tanto posibilita un profundo cuestionamiento del sentido de la existencia. Para quienes la respuesta es afirmativa, la muerte de Dios es una liberación, es el sacudimiento de un yugo, una promesa. Así lo refleja la actitud nietzscheana: “nosotros, filósofos y ‘espíritus libres’, ante la noticia de que el ‘viejo Dios ha muerto’, nos sentimos como iluminados por una nueva aurora: ante eso nuestro corazón rebosa de agradecimiento, asombro, presentimiento, expectación” (204). En ese sentido, Erich Heller (1952) afirma que si bien “todas las maneras de pensar y sentir, a las que la fe cristiana-trascendente dio su cuño — ¿y de cuáles no cabe decir esto?—, perdieron su validez con el fin de la religión”, este hecho presentó la urgencia de “sustituirlas; superar la profunda depresión que siguió inmediatamente a la muerte de Dios mediante una fuerza cada vez mayor de alabanza y de elogio; acomodar el pensamiento y el sentir a la realidad de un mundo de inmanencia absoluta y hasta purificarlo en revolución radical (citado de Gutiérrez Girardot 53)”.

Sin embargo, la muerte de Dios supuso también una crisis significativa para la cultura occidental, sobre todo porque implicaba la caída de las nociones providencialistas: el mundo dejaba de pensarse como una obra divina y el bienestar de la humanidad no era más uno de sus propósitos definitivos¹⁸. El universo se revela como un espacio caótico y más complejo, como lo sugerían las teorías darwinianas¹⁹. El espíritu del *fin de siècle*, caracterizado por el pesimismo y desencanto tan propios del decadentismo, fue una

¹⁸ Para profundizar la noción de providencialismo, ver Taylor 234-269.

¹⁹ Este tema se profundizará en 2.1.

consecuencia de todo ello²⁰. Gran parte de sus actitudes —desde la burla y la parodia hasta la blasfemia, desde la frialdad de Des Esseintes, Des Hermies o Lord Henry²¹ hasta la transgresión violenta en las obras de Baudelaire, Rimbaud o Lautréamont— provienen de la consciencia de vivir en un mundo que ha devenido caótico y en el que la ausencia de Dios —pues antes que el “asesinato” de Dios, se trata de su ausencia (Gutiérrez Girardot 52)— se asemeja a un abandono.

b) Sustitutos de la religión

La secularización durante el siglo XIX implicó no solamente el repliegue de la religión, sino también el proceso inverso, la sacralización del mundo. Este fenómeno se evidencia a partir de los “principios de fe” que corrientes filosóficas como el positivismo establecieron: la ciencia y el progreso, la perfección moral del hombre, el servicio a la Nación (Gutiérrez Girardot 50). En efecto, el espacio vacante que dejó la religión debió ser colmado y reemplazado. Ian Watt advierte, en una obra temprana como *Robinson Crusoe*, que el ideal individualista del progreso desplaza la religión, en el sentido de que la gesta del hombre moderno es paralela a los puntos de vista religiosos, pero ya no está inseparablemente ligada a estos (157-164). Durante el siglo siguiente, la ciencia proporciona el modelo del artista. A pesar de que muchos reaccionan contra el positivismo y el naturalismo, “los ideales formales [de los artistas] estaban inspirados en las exigencias de rigor, claridad y “objetividad” de los positivistas, de los naturalistas y de la ciencia” (Gutiérrez Girardot 62). Así, en diversos relatos la figura del investigador, cuyo método es eminentemente científico, se pone de relieve (cf. “The gold bug” o los relatos protagonizados por Auguste

²⁰ Ver la posición de E.A. Aldrich respecto al decadentismo en las pp. 18-19.

²¹ Los dos primeros son los protagonistas de *À Rebours* y *Là bas* de Huysmans; el tercero, personaje de *The picture of Dorian Gray* de Wilde.

Dupin de Poe); no debe olvidarse que es en el siglo XIX cuando se desarrolla el relato detectivesco.

Otro modo de suplir el vacío dejado por la ausencia de Dios fue por medio de la poesía y el culto a la belleza. El arte se convertía en sustituto de la religión perdida; de ese modo interpreta Gutiérrez Girardot todo el movimiento esteticista que surge a mediados del siglo XIX (54). Evidentemente, una actividad marginal como el arte en el mundo moderno no podía cubrir las expectativas y convertirse en una nueva mitología. No obstante, a través de la creación artística se proyectaron diversas formas de recuperación del paraíso perdido. Los románticos volvieron los ojos hacia el pasado —hacia la Edad Media, Novalis; hacia Grecia, Hölderlin— y, durante el siglo XIX, el camino fue continuado a través del exotismo de parnasianos (cf. “Arria Marcella” de Gautier, la obra poética de Leconte de Lisle²²), acusación frecuente contra nuestros modernistas.

Finalmente, las corrientes espiritistas y las ciencias ocultas, que tuvieron un verdadero apogeo a fines del siglo XIX, también “eran un sustituto de la religión y a la vez una forma de protesta contra el mundo moderno de la ciencia” (Gutiérrez Girardot 81). Los decadentistas se interesaron por ellas (cf. *Spirite* de Théophile Gautier o *Là-Bas* de Huysmans) y causaron verdadero furor en los modernistas: Nervo, Darío, Valle-Inclán, y Herrera y Reissig se acercaron al ocultismo. Sin embargo, quien mejor integró las ciencias ocultas con la creación literaria fue Lugones, al hacerlas materia de muchos de sus relatos (cf. “La fuerza omega”, “La metamúsica” o “El psychyon”).

²² De este autor, decía Darío que “sentía el pasado con una fuerza de visión insuperable” (35).

c) Representación literaria del diablo²³

A partir del siglo XVIII, se efectúa una suerte de migración de las figuras de la mitología religiosa hacia la ficción, al efectuar una transición del dominio de la creencia al de la representación imaginaria. En ciertos sectores de Occidente, el temor al diablo y las cacerías de brujas se vuelven cada vez menos frecuentes; la injerencia diabólica deja de ser la explicación predilecta frente a hechos desconocidos, como era común en el periodo de la Contrarreforma. Según Muchembled, este cambio del modo en que se vive la religión es fundamental para que el diablo se convierta en un personaje literario (212-218) o, como señala claramente Max Milner, “para que el diablo se convirtiera en un tema literario era necesario que se pusieran en duda su existencia y sus poderes” (citado de Muchembled 223). A partir de ese momento, su presencia pasa a significar una ruptura del orden lógico racional, hecho que lo sitúa en el horizonte del relato fantástico. Ahora bien, la representación del diablo es bastante diversa y obedece a distintas tradiciones. Una constante es que el temor deja de ser la emoción suscitada por excelencia y cede el paso a otras como la simpatía, la fascinación o el erotismo. En ciertas obras, el diablo se muestra humanizado (cf. *Le Diable amoureux* de Cazotte, *La fin de Satan* de Victor Hugo), se reencarna en una *femme fatale* (cf. *The monk* de Lewis, “La morte amoureuse” de Gautier), se convierte en un héroe romántico (transmutado en los héroes de Byron) o incluso es celebrado como la divinidad que ocupa el sitio del dios cristiano (cf. “Les litanies de Satan” de Baudelaire, “Himno a Satanás” de Carducci).

²³ La representación de Cristo es también un tópico de la secularización. La relación de las representaciones de Cristo y el diablo en la narrativa palmista será analizada en 3.2.

d) Fausto y sus variantes

El relato del Fausto, surgido en el siglo XVI, en los albores de la Edad Moderna, es uno de los grandes mitos del individualismo moderno. Su protagonista, Johannes Faust, realiza un pacto con el diablo para obtener conocimiento, riqueza y placeres mundanos; luego de un plazo de 24 años, este regresa para reclamar su alma y llevársela al Infierno, donde es condenada por la eternidad. De esquema narrativo similar al mito adánico²⁴, el contexto de su aparición —la transición entre la Edad Media y el Renacimiento— le otorga una significación más amplia. La primera versión escrita, el *Faustbuch* (1587), refleja el enfrentamiento entre los humanistas de comienzos de siglo y el espíritu religioso de la Reforma luterana: “the *Faustbuch* is a narrative reflection of the curse which Reformation laid on magic, on wordly pleasure, on aesthetic experience, on secular knowledge – in short, on many of the optimistic aspirations of the Renaissance” (Watt 26)²⁵. El protagonista del relato también representa algo más: al desarrollar un conocimiento hasta ese entonces inimaginable, la divinización del hombre y el desplazamiento de Dios se vuelven inminentes (35).

No obstante, las interpretaciones y lecturas del Fausto también han variado dependiendo del contexto cultural de su aparición. La rebeldía del protagonista, así como la de Lucifer, va a ser celebrada por los románticos; no es raro que el Fausto de Goethe, a diferencia del primero, sí pueda salvar su alma. Por su parte, el héroe de las novelas góticas

²⁴ En 3.1. se profundizará la relación entre el mito de Adán y Eva, el Fausto y la secularización.

²⁵ “El *Faustbuch* es un reflejo narrativo de la condena que la Reforma impuso a la magia, el placer mundano, la experiencia estética, el conocimiento secular —en breve, a muchas de las aspiraciones optimistas del renacimiento”. Muchembled también expresa una opinión similar: “La cultura europea erudita lanzaba una vasta ofensiva contra los ideales de los humanistas de comienzos del siglo XVI: el interés extremo manifestado por Fausto hacia el conocimiento y la belleza heredados de la tradición antigua era su marca específica. Conocer todo, hacer todo, gozar de todo se consideraba en lo sucesivo una rebelión contra Dios (...). Este pecado contra el espíritu parecía merecer únicamente la condena eterna” (140).

del siglo XIX atraviesa un conflicto eminentemente fáustico, pues, como afirma Reinaga, “desea más allá de lo que le está dado desear”; al transgredir las prohibiciones, este alcanza su objeto de deseo, pero tal éxito es paradójico, debido a que “tiene consecuencias funestas [y] lo convierte en un excluido que no puede integrarse a la sociedad” (citado de Honores 39). Lo central radica en que el florecimiento de personajes fáusticos —*Frankestein: or, The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley, *Paracelsus* (1835) de Robert Browning, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de R. L. Stevenson— evidencia un conflicto propio de la secularización: el desarrollo del proyecto moderno, la ciencia y la tecnología, así como sus consecuencias; estas últimas, un simbólico castigo divino en un mundo en el que Dios es cada vez más desplazado y recluido en la esfera privada de unos cuantos.

e) Simbiosis entre religión y erotismo

Desde sus orígenes, la tradición mística ha simbolizado la unión del místico y Dios con la de dos amantes, y el vínculo que los une, con el amor. Dicha tendencia, presente en *El cantar de los cantares*, la poesía del Siglo de Oro Español (cf. San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Ávila) o la poesía de John Donne (cf. *Holy Sonnets*), tiende a ser exacerbada por las corrientes finiseculares. Los prerrafaelistas, que fueron uno de los nexos entre el romanticismo y el decadentismo, profesaban una religiosidad erótica, pues entremezclaban la belleza sensual del paganismo con la espiritualidad del cristianismo primitivo (Sebreli 52). Los decadentes extreman dicha relación, al hacer del místico un personaje que disfruta su sexualidad de manera plena e incluso perversa (cf. Gilles de Rais en *Là bas* de Huysmans, el cuadro “Sainte Thérèse” de Félicien Rops). Maurice Barrès, esteta decadente

en su primera época, define una nueva forma religiosa, el neocatolicismo, la cual describe como “una manera de mezclar la sensualidad con la religión” (citado de Sebreli 51). En el ámbito hispano, Gutiérrez Girardot advierte el vínculo entre erotismo y religión en la configuración de Pepita Jiménez, de la novela homónima de Juan Valera, o en el poema “Ite, missa est” de Darío, en el que se representa al poeta como “sacerdote de una misa erótica, la mujer ardiente como hostia y el acto de amor como consagración: en esas imágenes se ha profanizado la misa y se ha sacralizado el eros, es decir, se ha secularizado una ceremonia religiosa” (52). El poeta nicaragüense divisó, con particular agudeza, la simbiosis erótica religiosa en la obra de Paul Verlaine, a quien dedica uno de los ensayos de *Los raros*.

f) Representación del “cura voluptuoso”

En el presente tópico, confluyen dos tendencias que hallaron cobijo en el romanticismo: el anticlericalismo, en particular aquel de filiación liberal, importante instigador de eventos como la Revolución Francesa, y la fascinación por el erotismo. Diversas obras buscaron crear la imagen del sacerdote u hombre religioso que sucumbía ante el pecado de la carne, la ambición o cualquier forma del mal, si bien lograba mantener una imagen positiva ante la feligresía (cf. *The Monk* de Lewis, *La morte amoureuse* de Gautier, *The Scarlet Letter* de Hawthorne, *A Study in Scarlet* de Conan Doyle). El texto de Lewis representa una verdadera ruptura incluso en la tradición gótica, pues anteriormente el ambiente del convento había sido representado como un espacio de protección. Sin embargo, a partir de *The Monk*, “el convento, junto con el castillo encantado y en ruinas, pasará a convertirse, de la mano de este escritor, en un nuevo espacio gótico opresor donde desarrollar

terroríficas tramas (...). Ya no existe construcción capaz de dar cobijo, sino que ahora todas aprisionan (López Santos 286)”. El tópico realiza dos operaciones simultáneas. Si, por un lado, humaniza a las figuras religiosas, al demostrar sus dudas, debilidades y temores; por el otro, permite cuestionar seriamente a la institución eclesiástica, desmontando un sistema represivo y anacrónico, del cual los propios antihéroes — Ambrosio, Arthur Dimmesdale— se convierten en verdaderas víctimas. Con el apogeo del positivismo, el vínculo entre religión, irracionalidad y erotismo tendió a estrecharse²⁶.

1.2. Recepción crítica de la narrativa palmista

Para organizar la heterogénea recepción crítica de la narrativa palmista, se ha creído pertinente segmentarla en tres periodos cronológicos. A pesar de su diversidad interna, en cada uno de ellos se aprecian ciertos rasgos generales que han hecho posible su agrupación.

1.2.1. Primer periodo (1904-1983)

Si bien Palma gozó de prestigio en el circuito literario de comienzos de siglo, ciertos factores —su rechazo a las vanguardias, a la obra de César Vallejo, su desinterés por el indigenismo y el pasivo que suponía su tesis racialista, el hecho de encontrarse identificado con el cuestionado gobierno de Leguía, entre otros— hicieron que, a partir de su exilio y sobre todo después de su muerte, cayera paulatinamente en una discreta posición dentro de las letras peruanas²⁷. Ello explica las características principales de este periodo: omisiones

²⁶ Dicha tradición fue muy popular en el Perú, como lo demuestran las obras de Narciso Aréstegui, Ricardo Palma y Clorinda Matto. Ver 2.2.

²⁷ Algunos especialistas se han hecho la misma pregunta y la hipótesis de la ausencia de un contenido nacional es la más frecuente: “El vendaval que en los últimos lustros ha surgido para buscar temas nacionales ha hecho que dejen de ser leídas estas magníficas páginas de Clemente Palma. Después de la Revolución

inexplicables, desconocimiento general de su obra (traducido en los frecuentes errores de fechas) y cierto desinterés de la crítica nacional.

Entre otros aspectos, nuestros investigadores supieron reconocer dos vertientes en su obra: la criollista, mucho más conocida en el Perú que en el extranjero, y la fantástica, de la cual solamente recibió cierta atención *Cuentos malévolos*. Sin embargo, Palma fue cuestionado por su labor crítica, principalmente debido a su incompreensión de poetas de la talla de Vallejo o Eguren (Basadre, Núñez). Los trabajos nacionales de mayor relevancia son el de Alberto Escobar y la antología de Harry Belevan, la cual, a pesar de brindar poca información relativa a los autores antologados, cumplió una labor difusora bastante importante. No obstante, la mayoría de textos académicos que se ocuparon sobre Palma directamente (Warren, Carter, Yates) o, ya que centrados en el cuento peruano, indirectamente (Ahern, Aldrich), fueron escritos por autores extranjeros, principalmente estadounidenses. El hecho de que casi ninguno haya sido publicado ni difundidos en nuestro país explica, en parte, el escaso diálogo construido en torno a la obra de nuestro autor.

Las lecturas del primer periodo presentan coincidencias al momento de caracterizar la narrativa palmista: los términos más utilizados para describirla son exotista y fantástica (se reconoce la influencia de maestros del género como Poe y Hoffmann), se le considera un autor insular y aislado del devenir de la tradición narrativa peruana, y existen ciertos

Rusa y del surgimiento de la Unión Soviética ¿puede interesar lo que le ocurrió a un mujik con unos canastos, según relata uno de los *Cuentos malévolos*?” (Basadre 15: 136). En opinión de Kason, la diferencia entre la obra palmista y la de otros contemporáneos suyos como García Calderón, Valdelomar, Beingolea y López Albújar es que, a pesar de tomar recursos técnicos similares, “as their fiction took on a distinctly *criollista* expression, their characterization and language acquired a more national flavor and drifted away from the universality of Palma’s work” (“a medida que su narrativa tomó una evidente expresión criollista, la caracterización y el lenguaje adquirieron un gusto más nacional y se alejaron de la universalidad de la obra de Palma”) (29).

reparos para incluirlo de lleno en el movimiento modernista²⁸. Por ello, uno de los trabajos más trascendentales que ha permitido el tránsito al siguiente periodo es el de Belevan, quien postula que el fantástico —vertiente que cuenta al autor de *Historietas malignas* como uno de nuestros iniciadores en el cuento— sí constituye una tradición en el Perú y no es hechura de textos sin conexión. Al descubrir a sus herederos, el investigador presenta una prueba tangible de la trascendencia de Palma y le otorga un lugar en la literatura peruana.

La primera lectura crítica en torno a Clemente Palma es el prólogo de Miguel de Unamuno a la primera edición de *Cuentos malévolos* (1904). Muchos críticos posteriores han acertado en señalar sus deficiencias²⁹, texto en el que, además de las excesivas digresiones, el autor se obstina por refutar algunos de los planteamientos contrarios a la fe cristiana que encuentra en dos relatos de Palma (“El quinto evangelio” y “El hijo pródigo”). Así, su postura cerrada es causa de una incomprensión radical de dichos relatos: encuentra “de gran efecto literario” la incorporación de Don Quijote en el primero, a quien considera la encarnación del cristianismo español (Unamuno 166), cuando es evidente que esa no es la connotación otorgada por Palma; interpreta el perdón de Lucifer dentro del contexto de la piedad cristiana (169), aunque en el relato este no muestre ningún signo de

²⁸ Una excepción a dicha tendencia constituye el aporte de Earl Aldrich (1966), sin duda alguna el más importante del primer periodo, quien no duda en ubicarlo en el modernismo latinoamericano y en señalar la influencia del decadentismo francés en su obra. Lamentablemente *The modern short story in Peru*, consultada por muchos investigadores extranjeros, aún no ha sido traducida y tiene, incluso hoy en día, poca circulación en la crítica nacional.

²⁹ Según Sánchez Franco, debido a la imposibilidad de escapar a su propia concepción ética y estética, “sus ideas se muestran como enunciados arbitrarios e intolerantes” (12). Más adelante afirma que “sus reflexiones críticas no integran una estructura reflexiva que se extienda hasta nuestros días y en el que hayan aportado otros estudiosos. Unamuno inaugura y cierra un tipo de lectura ética y religiosa que hasta ahora no se ha repetido” (2007: 45). No obstante, en el presente trabajo se disiente con la última afirmación.

arrepentimiento, por lo que ascender a la diestra de Dios padre es antes una conquista que fruto de una concesión.

No obstante, y quizás contra la propia voluntad del prologuista, el texto de Unamuno es un valioso documento que ejemplifica las tensiones surgidas a partir de la secularización de la cultura occidental³⁰. Al mismo tiempo, el español acierta al intuir la complejidad de la crítica religiosa palmista y llega a hacer dos inferencias fecundas: que Palma tiene una preocupación ética, la cual da substancia al conjunto de los relatos, y que “uno de los modos más sutiles de afirmar a Dios es negarlo adrede y con ensañamiento” (164). La primera idea es innegable y así ha sido estudiada por otros especialistas; la segunda es sugerente, puesto que hace emerger la contradicción entre el ateísmo proclamado de *Filosofía y arte* y la fascinación que siempre tuvo Palma por ciertas figuras religiosas, ya desde dicha tesis y a lo largo de toda su producción narrativa.

En el mismo año de la publicación de *Cuentos malévolos*, Sgnarelle³¹ realiza una nota sobre Clemente Palma en la revista *Actualidades* (1904). El crítico comenta dos características sobre el volumen de nuestro autor: la imitación y apropiación, puesto que implica también variaciones personales, del estilo de los maestros del relato breve (Hoffmann, Poe, Mendès, Maupassant); y la renuncia a describir el medio local, en beneficio de una representación de un universo cosmopolita. Por otro lado, Sgnarelle

³⁰ Las críticas de Unamuno a Palma muestran una sorprendente analogía con los reparos que ofrecía Juan Valera en su comentario sobre *Azul*. El novelista español critica el “galicismo mental” del poeta nicaragüense, que no consiste solamente en “la familiaridad de Darío con la literatura francesa de entonces, sino algo más, la asimilación de los dos resultados principales del delante de las ciencias tal como éste ha influido en la literatura (...) el ateísmo y la blasfemia y el predominio de la fantasía” (Gutiérrez Girardot 18-19). El mismo Unamuno es consciente que dicha tendencia se ha generalizado, al afirmar que no dirige sus comentarios “en son de reproche, porque en eso va usted con la inmensa mayoría de nuestros escritores que de tales cosas escriben aunque sea de pasada y refilón” (165).

³¹ Seudónimo de Octavio Espinoza.

posiciona a Palma junto con los renovadores de la tradición hispanoamericana, pues lo reconoce como un prosador elegante pero moderno, que “marcha á la vanguardia en el movimiento intelectual de la América del Sur” (8). Es visible que dicha apreciación irá decayendo con el tiempo, sobre todo luego de la muerte de nuestro autor.

José de la Riva Agüero, uno de los intelectuales más importantes de la generación del 900, se refiere —aunque no a explícitamente— a Clemente Palma en su *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) como un “prosista de cualidades excepcionales” (260), juicio algo sorprendente puesto que aquel desdeñaba el modernismo y cuestionaba la influencia francesa en la literatura peruana. En “La vida literaria en el Perú” (1909) (1910), Riva Agüero confirma dicha opinión y cataloga su obra como fantástica, aunque solamente profundamente que Palma haya “renunciado” a la literatura por el periodismo³².

En *Del romanticismo al modernismo* (1910), Ventura García Calderón, otro importante exponente novecentista, incluye a Palma dentro de los más importantes autores nacionales. Así como Riva Agüero, comparte la decepción de que se haya dedicado a las crónicas y, por el contrario, le exige la producción de libros de madurez, de lo que se desprende que *Cuentos malévolos* no lo sería aún. Más adelante, pone en duda lo malévolo de dichos relatos, salvo los casos de “Los canastos” y “La granja blanca”.

En el “Epilogo” de las *Crónicas político-doméstico-aurinas* (1938), José Gálvez ofrece una lúcida visión de conjunto de la obra palmista. Es el primero en señalar con

³² Sánchez Franco cuestiona por qué Riva Agüero da por terminada de forma tan temprana la carrera literaria de Palma (13). Sin embargo, que la literatura había pasado a un segundo plano parece ser un hecho del que era consciente el propio autor (cf. “Dos palabras”, el texto introductorio de *Historietas malignas*, y el prólogo de *XYZ*). En el contexto de la nota de Riva Agüero, parece ser que el retorno a la literatura de Palma, flamante director de la revista *Variedades*, se veía como algo lejano.

acierto que esta se encuentra escindida en dos corrientes divergentes: la fantasía filosófica y el realismo costumbrista (diferenciado del tradicionalismo romántico de su padre, en tanto que no es evocativo o poético, sino crudamente realista). Enfatiza la importancia de las cuestiones metafísicas y el desdoblamiento de la personalidad, tema visto en *XYZ*, pero también en las crónicas en las que adopta el heterónimo de Juan Apapucio Corrales. En un juicio que parece sintetizar la recepción del ambiente limeño, califica de “atrevidos” sus inicios literarios.

Dos años después, Virgil A. Warren realiza el primer aporte académico referido a la producción palmista: “La obra de Clemente Palma” (1940), publicado en la *Revista Iberoamericana*. El texto es pobre desde una perspectiva crítica, pues casi no hace más que reproducir citas de obras, prólogos o entrevistas de Palma, además de que consigna fechas erradas y no contiene bibliografía; mas es valioso como medio de difusión su obra en el circuito extranjero. Su escasa profundidad no impide que, luego de resaltar la calidad artística de *Cuentos malévolos*, afirme que la filosofía de los mismos “parece carecer a veces del idealismo cristiano” (164). Parece ser que, más de un cuarto de siglo después de su publicación, algunos relatos continuaban considerándose cuestionadores y capaces de herir ciertas susceptibilidades.

Armando Bazán incluye a Palma en su *Antología del cuento peruano* (1942). De forma curiosa, lo cataloga como un anacronismo en el cuento peruano por alejarse del camino de su padre y abrirse a nuevas tradiciones literarias. Probablemente, el autor imaginaba, no sin cierta razón, que el derrotero de la narrativa peruana avanzaría por los cauces del realismo. No obstante, la apertura de Palma y sus contemporáneos inaugura una

actitud universalista que también tendrá gravitación en nuestra narrativa, así como la exploración de otras formas discursivas como el cuento fantástico. En todo caso, el término “anacronismo” podría emplearse solo en el sentido de que obra la obra de Palma anticipa corrientes novedosas para su época.

Con propósito de homenajear a nuestro autor, recientemente fenecido, Xavier Abril escribe una nota en la revista *Cultura Peruana* (1946). En ella, más allá del reconocimiento artístico, es evidente la intención de configurar una imagen política de Palma opuesta a la generación del 900 quienes serían, en el mejor de los casos, frívolos (García Calderón), y en el peor, pérfidos y torcidos (Riva Agüero). Así, rescata su oposición al nazismo y su apuesta por modernizar el país, en el nivel político; su defensa de la imaginación, en el nivel estético. No obstante, es también impreciso al no justificar cuál sería la profunda huella de Cervantes en su obra o no explicar a qué se refiere con el “testimonio del dolor”, el cual sería uno de los aportes de Palma a la tradición nacional. El texto reseñado representa un caso insólito, puesto que buscaría acercar a nuestro autor a una tradición política progresista y de izquierda (habla de “inquietud social”, de los “desposeídos” y de los “ideales colectivos del pueblo”), cuando la crítica tradicional —sobre todo en esta etapa— lo posiciona en el espectro opuesto. Empero, Abril no es convincente del todo y parece oportunamente ocultar sus tesis racialistas, así como evita problematizar sobre el concepto de imaginación de Palma, que distaría mucho de las propuestas vanguardistas que el autor de *Descubrimiento del alba* defendía.

Luis Alberto Sánchez incluye a Clemente Palma en *La literatura peruana: derrotero para una historia espiritual del Perú* (1951). En un breve recuento, como es

usual en dicho periodo, plagado de continuas imprecisiones³³, reconoce —así como Gálvez— la dualidad de nuestro autor: entre fantástico y criollista. Por otro lado, establece la siguiente evolución de su obra: “poético al comienzo, diabólico después, erudito más tarde y apicarado al final” (1180), postulando de ese modo que este desarrolla paulatinamente diversos estilos. Quizás por ello califica de “blasfema” (en consonancia con el periodo “diabólico”) la escena de “El quinto evangelio” en que Cristo es tentado en la cruz. No obstante, si bien se puede admitir que en sus primeras publicaciones existe influencia parnasiana (es decir, un estilo “poético”) que se diluye más adelante, *Cuentos malévolos* podría representar al mismo tiempo el diabolismo, el abordaje polémico de temas religiosos y la erudición. Así, es cuanto menos cuestionable plantear que Palma evoluciona a través de diferentes estadios, en vez de emprender diferentes formas escriturales simultáneamente. Entre sus virtudes, como afirma Sánchez Franco (17), se encuentra el hecho de incluir en el *corpus* textos no muy mencionados como el estudio sobre Alonso Henríquez de Guzmán y *Había una vez un hombre...*

En *Literatura peruana* (1953)³⁴, Augusto Tamayo considera a Palma como uno de los iniciadores del cuento moderno, entendido como acontecimiento-sorpresa, en el Perú, ya que “si bien los románticos habían utilizado el cuento en forma episódica (...) es en esta última década del siglo XIX cuando el cuento adquiere categoría y difusión entre nosotros” (*La literatura* 613). Considera que en sus relatos se dan cita corrientes diversas como “el positivismo de los realistas” y el “análisis crudo de los naturalistas”, mezclados con “notas de misterio y fantasmagoría”. Más adelante, comenta la crítica de Unamuno y cuestiona

³³ Entre otros yerros, consigna una fecha equivocada de *El porvenir de las razas en el Perú* y califica la tesis de esotérica, confunde los prólogos de las dos ediciones de *Cuentos malévolos* y describe XYZ dentro de los patrones del decadentismo literario de Huysmans, cuando por el contrario, se inscribiría en la ciencia ficción.

³⁴ Para la presente tesis, se ha consultado la edición de 1965.

que Palma posea una preocupación ética, pues este se mostraría en algunos cuentos incrédulo, materialista y “malévolo”. No obstante, sí encuentra en los relatos criticados por el español una preocupación religiosa heterodoxa.

Ideas muy similares serán expuestas por el mismo autor en el prólogo a la cuarta edición de *Cuentos malévolos* (1974), donde agrega que encuentra textos en los que el autor buscaría “dejar sentada una premisa o verdad”, actitud que atribuye a la influencia del “espíritu realista”. Tamayo se muestra reticente a incluir a Palma de lleno en el modernismo, que nuevamente parece entenderse desde una noción estrecha y reductora (basada en textos capitales como *Azul* o *Prosas profanas*) que dejaría fuera recursos como la ironía. Es en ese sentido que debería entenderse la insistencia del crítico en catalogarlo como realista: no como forma de vincularlo al movimiento literario, al cual los relatos palmistas le deben muy poco, sino a la actitud crítica y a la fina observación. No obstante, vale la pena recordar que la ironía también fue un recurso bastante explotado por los autores decadentistas (Baudelaire, Huysmans, Villiers de l’Isle Adam, Wilde, entre otros).

Nuestro autor es el primer prosista peruano mencionado por Max Henríquez Ureña en su *Breve historia del modernismo* (1954). La nota es efectivamente breve: apenas califica como admirables los *Cuentos malévolos* y menciona la influencia de Hoffmann, Poe y Dostoievski (351).

En *La narración en el Perú* (1960), Alberto Escobar considera a Clemente Palma como uno de los narradores modernistas más representativos de nuestra tradición. Encuentra una predilección por temas fantásticos, diabólicos o extravagantes, e incide en su obsesión por el refinamiento formal. No obstante, considera que en las obras posteriores

a *Cuentos malévolos*, si bien aquellos se mantienen, este desaparece (*La narración* XXVII). Como los críticos precedentes, reconoce en nuestro autor una doble filiación estética: el fantástico y el criollista de las crónicas de Corrales. El especialista concluye que Palma, en su primera faceta, se entiende, inaugura una corriente en nuestra tradición que se enriquece de otras literaturas, propensa hacia lo imaginativo, la inspiración intelectual y la preocupación estética.

La investigación de Maureen Ahern, *El cuento finisecular peruano (1890-1910)* (1961), es uno de los pocos intentos por esclarecer la cuentística peruana de fines del siglo XIX. A pesar que su mayor aporte es la bibliografía de diversos autores de dicho periodo, presenta un estudio global que ayuda a la reconstrucción del medio literario en que apareció Palma. Reconoce el importante rol de la prensa en la difusión de la creación literaria y que fue González Prada quien inicia el contacto con las literaturas extranjeras, hecho que implicó una mayor experimentación estética y una plena consciencia de una tradición propia (10-11). Empero, afirma que la mayoría de autores de la nueva generación no rompen con el tradicionalismo de Ricardo Palma.

Al referirse a la obra de Clemente, reconoce la influencia de lo fantasmagórico y la huella de Poe. Así, si bien “consideramos imposible hablar de un cuento “modernista” en el Perú”, es posible decir que “la huella que dejó el modernismo floreció breve y casi solitariamente en uno de sus aspectos menores: el afán por lo mórbido y lo macabro que caracteriza los cuentos de Clemente Palma” (15). Dejando de lado la primera afirmación que es cuestionable, Ahern valora la postura insular que adopta nuestro autor respecto de su propia generación. Hoy en día, empero, luego de los estudios de Mora y otros autores,

se reconoce que lo mórbido y lo macabro, es decir, la influencia del decadentismo, es un elemento importante del modernismo latinoamericano —aquel que recoge la experiencia de Baudelaire— que no debe de ser minimizado.

En la quinta edición de su *Historia de la República del Perú* (1964)³⁵, Jorge Basadre hace un breve recuento de su obra, a la que reivindica por su calidad, y ensaya una explicación para la escasa atención que ha suscitado en la crítica: aquella no emplea tópicos nacionales que eran los que más interesaban a esta (15: 136). Al mismo tiempo, describe las crónicas de Corrales y establece un interesante paralelo en la evolución del personaje palmista con la propia participación política de nuestro autor. Por el contrario, cuestiona su labor de crítico al señalar que llegaba a ser “arbitrario y chocarrero”, aunque reconoce la gran influencia que tuvieron sus juicios. En una elocuente imprecisión, afirma que “sus ideas estéticas estuvieron caracterizadas por su biologismo” (135)³⁶. Es probable que las propias ambigüedades de Palma, que lindan con la contradicción, hayan terminado por confundir a la propia crítica: positivista en su primera tesis, interesado por el satanismo en la segunda, su narrativa combina tanto el pseudocientificismo (cf. XYZ) como el interés por las ciencias ocultas (cf. *Mors ex vita* y varios de sus relatos). Así, el lapsus de Basadre revela el complejo tejido de corrientes y posturas que articularon el modernismo latinoamericano.

En un trabajo de corte más académico reunido en *Patio de letras* (1965), Alberto Escobar analiza desde una perspectiva estilística “Los ojos de Lina”. La idea central del

³⁵ Para la presente tesis, se ha consultado la séptima edición.

³⁶ Otros frecuentes errores se encuentran en las fechas de las publicaciones y, seguramente bajo el influjo de Sánchez, pues utiliza los mismos términos, la descripción equivocada de XYZ. Es posible que al momento en que los críticos escribieran sobre Palma, muchos de sus textos fueran difíciles de hallar, por lo que se habrían apoyado en otros investigadores. Así, la desinformación sobre la obra palmista crecía exponencialmente.

artículo es postular que en la prosa del relato existe una dicotomía entre lo extraordinario frente a lo ordinario (*Patio* 149). A nivel lingüístico, en el primer grupo se encontrarían las palabras que aluden a otras realidades, las variantes peninsulares del castellano, el ritmo de la prosa, el empleo de tecnicismos y las descripciones sugestivas. Por su parte, el segundo estaría representado por las palabras que designan lo cercano, las frases coloquiales y las descripciones objetivas. Para Escobar, dicha dualidad se extiende a la relación del protagonista con Lina (que según la descripción del crítico encajaría con una *femme fatale*), el cual sentía por ella al mismo tiempo una “ciega atracción” y una “repulsa vigorosa” (154). Así, el abordaje del crítico tendría el mérito de su rigor científico y de ocuparse de un aspecto poco analizado de la narrativa de Palma. Sin embargo, el enfoque inmanente posee poca relevancia si sus conclusiones no se vinculan con las corrientes intelectuales y artísticas contemporáneas a nuestro autor, aspecto solo tratado tangencialmente por Escobar.

Estuardo Núñez, en *La literatura peruana del siglo XX (1900-1965)* (1965), incluye a Clemente Palma dentro del grupo de narradores del modernismo en el Perú y lo cataloga como el iniciador de nuestra literatura fantástica. Esta se encontraría influida por Poe y sería de tipo psicológica. Por otro lado, menciona que también mantuvo una importante labor crítica desde 1894 hasta 1939, en la que se reveló “impermeable” e “insensible” a la poesía de Eguren, Vallejo y la nueva literatura posterior a 1920 (Núñez 160).

Para Francisco Carrillo en *El cuento peruano* (1966), Palma introduce la literatura fantástica y el tema exótico en nuestra narrativa. Este sería “nuestro más puro narrador modernista” (9) y habría exaltado lo extraño, al centrarse en el juego intelectual y la

destreza formal. El crítico sostiene que *Cuentos malévolos* es su único aporte literario y desdeña *Historietas malignas*, a pesar que el segundo volumen desarrolle muchos de los tópicos del primero.

El libro de Earl M. Aldrich, *The modern short story in Peru* (1966), representa, sin lugar a dudas, el primer abordaje serio de la narrativa de Clemente Palma. En el primer capítulo, dedicado a los inicios del relato en nuestro país, el crítico estadounidense desarrolla muchas de las ideas que aparecerán luego en los trabajos de Kason o Mora, representativos de la segunda etapa de recepción de la obra palmista. Por ello, la inclusión de Aldrich en el presente apartado obedece a un criterio que desborda lo textual: su importante libro no ha sido aún traducido al español y su circulación en el Perú es y ha sido mínima. De esa forma, sus aportes no enriquecieron el debate de los estudios palmistas hasta la década de 1980, cuando las mencionadas investigadoras extranjeras recogen sus planteamientos.

Aldrich encuentra en Palma algunas características representativas del cuento modernista: la organización del cuento alrededor de un clímax único, un impacto singular (*single effect*), al modo de Poe o Maupassant; el aire cosmopolita y universalista, evidenciado en la libertad con que escoge sus escenarios y personajes; y la presencia del espíritu del *fin de siècle* —escéptico, pesimista, irónico—, del cual nuestro autor sería el representante nacional más completo y consistente (6). Además, el crítico señala la importancia de *Cuentos malévolos*, que sería su obra más significativa, aunque yerra al consignarla como la primera colección de relatos publicada en el Perú.

Uno de los temas analizados por el investigador es la relación entre la secularización y el decadentismo³⁷. En ese camino, Aldrich demuestra cómo la cosmovisión palmista contradice ciertos presupuestos cristianos y se apoya en el evolucionismo darwiniano: el mundo es cruel y, para sobrevivir, uno debe despojarse de las falsas ilusiones de la bondad intrínseca del hombre y del progreso humanitario. Con ello se relaciona directamente la representación de Cristo en “El último evangelio”: el Nazareno no solamente se muestra impotente para arrancar a la humanidad de las garras de Satán, sino que su propia muerte, que lo convierte en víctima, ejemplifica el destino que le espera a los crédulos e ingenuos. En ese sentido, el estadounidense acierta al vincular el impulso del mal con la evolución de las especies y, al mismo tiempo, mostrar el paradójico pesimismo de los decadentes: la sociedad moderna, aunque civilizada, sufriría las consecuencias de su podredumbre moral³⁸.

Por otro lado, afirma que el decadente no aspira proponer otro sistema de valores o, cuando lo hace e invierte los códigos tradicionales, lo hace sin creer verdaderamente en ellos, aun cuando pueda ser capaz de justificar sus acciones con una lógica en apariencia racional y coherente (cf. “Los canastos”, “Idealismos”). Más adelante, el crítico detalla diversas formas de artificialidad³⁹ en la narrativa breve palmista: el uso de drogas, el

³⁷ Ver pp. 18-19.

³⁸ Lo que quiere decir que el mal, precio que hay que pagar por la civilización, no queda impune, hecho que demuestra la dificultad de los decadentes de separarse de la ideología cristiana. De esa forma, el estado del mundo sería un castigo divino por los pecados del hombre. Dicha noción, según Aldrich, habría estado presente en nuestro autor: “Palma was, in fact, much influenced by the idea of modern corruption, the concept of a society suffering the pangs of moral decadence” (“Palma estuvo, en efecto, bastante influenciado por la idea de la corrupción moderna, el concepto de una sociedad que sufre los embates de la decadencia moral”) (12).

³⁹ Como señala A. E. Carter, el culto de lo artificial era una característica representativa del decadentismo (ver p. 17).

empleo de inventos tecnológicos recientes o el aspecto de las perversiones sexuales⁴⁰. Sin embargo, para Aldrich el prototipo de héroe decadente palmista es Klingsor, el protagonista de “El hombre del cigarrillo”.

Finalmente, el investigador se ocupa de describir algunos procedimientos técnicos de Palma, como los tipos de narradores, la economía del lenguaje o el estilo. Como conclusión, Aldrich, después de constatar el poco reconocimiento de nuestro autor, resume sus aportes al cuento peruano: ser uno de los primeros en dominar sus procedimientos formales e insertarlo en una tradición universal. Los logros del crítico estadounidense no son menos considerables: es quizás el primero en fundamentar la relación entre el decadentismo y sus relatos, y acierta al incidir en los problemas morales y éticos que subyacen a estos.

Boyd G. Carter es otro de los primeros investigadores rigurosos de la obra palmista y de sus implicancias estéticas, aunque solo se centre en su labor como periodista. En un primer estudio, “Darío y el modernismo en ‘El Iris’” (1967), se dedica a analizar la trascendencia de la mencionada revista, catalogada por el crítico como el primer órgano de difusión del modernismo en el Perú, que Palma dirigió en 1894 con apenas veintidós años. En su exposición, Carter refiere el debate suscitado entre Mercedes Cabello y nuestro autor, quienes discutieron los posibles méritos del modernismo⁴¹. Luego de mostrar la

⁴⁰ “Regarding sexual perversions, it must be noted first that Palma has little to say on the matter, and second, that his allusions to it are delicate” (“Respecto a las perversiones sexuales, cabe resaltar, en primer lugar, que Palma tiene poco que decir y, en segundo lugar, que sus alusiones al tema son delicadas”) (15). Es posible que la postura de Aldrich sea más perspicaz, en ese sentido, que la de otros autores, quienes forzosamente le otorgan al tema sexual en Palma una primacía mayor a la real (Mora Clemente; Elguera XYZ).

⁴¹ Cabello publica “Una carta literaria”, texto en el que critica a los “decadentes” y “parnasianos” americanos, aunque admite la valía de los autores franceses de dichas tendencias. Palma responderá con un artículo titulado “La decadencia en América”, en el que, sin distanciarse en gran medida de los planteamientos de la autora de *El conspirador*, reconoce que “si el estandarte de la escuela tiene por lema la

confusión existente entre los términos decadentismo y modernismo —que para muchos autores de la época correspondía a la misma tendencia cuando era ejercida en América Latina—, se detiene en un texto de Palma titulado “Más sobre el estilo”, al que califica como “esencialmente un ensayo de tipo nacionalista sobre la necesidad de crear una literatura cabalmente americana” (*Darío* 288). De esa forma, y quizás debido a la influencia de Chocano, Carter encuentra en *El Iris* una tendencia por establecer “un *modernismo* de perfil americano inspirado en la naturaleza del Nuevo Mundo” (291). Así, a pesar de su limitado espectro, el mayor acierto de Carter es configurar una imagen diferente del autor de *XYZ*: la de sus inicios literarios. De esa forma, se advierte no solamente la ambigua recepción de los decadentes franceses, a quienes valora pero no se decide celebrar del todo, sino que se revela una tendencia nacionalista —al menos al señalar la importancia vital del territorio local en la literatura peruana— que se encontrará ausente en prácticamente toda su narrativa y que condicionará su difícil recepción por parte de la institución literaria peruana. El propio Palma, en sus últimos años, defenderá una postura diametralmente opuesta⁴².

Dos años después, Carter hace un estudio análogo, “Clemente Palma en “Prisma”: Sobre Darío y el modernismo” (1969), referido, según el estudioso, a la revista más importante del modernismo en el Perú. Este se propone indagar cuál es su posición y la de

belleza, [esta] tiene legítimo derecho a existir” (citado por Carter *Darío* 285). No obstante, su argumentación no es clara y alberga posturas contradictorias, característica que reaparecerá frecuentemente en su obra posterior.

⁴² “Por lo anterior se dará usted cuenta de que no tengo un concepto claro y preciso sobre las orientaciones que, me pregunta usted, debe tomar la literatura peruana. Si he de ser sincero le diré que pienso que las localizaciones territoriales en cuestiones de arte o ciencia son meros accidentes ajenos a la naturaleza íntima del fenómeno mental (...). Creo que lo más que se puede recomendar es la tendencia nacionalista en todo lo que sea literatura de investigación; pero que insinuar la misma orientación a las otras modalidades de la literatura, en cierto modo es limitar una fuerza espiritual que es mayor y más fecunda cuanto más libre es su juego” (Palma *Narrativa* 2: 406).

su director frente a dicho movimiento. Para ello, enumera algunas de las críticas de nuestro autor frente a poetas modernistas de América Latina, a quienes considera de escasa valía. Luego, sin embargo, afirma que “no obstante las visas antimodernistas de Clemente, se dio franca cabida en *Prisma* a las colaboraciones de los representantes del movimiento” (*Clemente* 478). De ello, concluye Carter que en *Prisma* se valora a los autores representativos del modernismo, como Darío o Casal, mas no a sus imitadores, hecho que demuestra ya una mirada crítica del conjunto. Más adelante, detalla alguna de las características principales de su estilo crítico, en el que confluye el tono mordaz y sarcástico junto con el análisis lógico y erudito. Al concluir, el investigador afirma que la perspectiva de Palma respecto del modernismo cambia poco de *El Iris* a *Prisma*:

Podríase decir que Clemente Palma, clasicista por instinto y formación (aun cuando escribió *Cuentos malévolos*), estuvo dentro de la órbita del modernismo sin ser modernista. Reconoció a los buenos poetas del movimiento, los distinguió y los defendió, especialmente a Rubén Darío. Pero, crítico exigente, dogmático, con entera confianza en sus propios conceptos literarios, se hizo un deber de fustigar sin medida a aquellos poetas que tenía por malos escritores o por epígonos del modernismo. (490)

Los dos primeros juicios son hoy en día rebatibles. Es probable que Carter entienda por modernismo la corriente que renovó la lírica en lengua española a fines del siglo XIX y que ha sido tradicionalmente vinculada con diversas características como el exotismo, la musicalidad y un suntuoso aparato verbal. No obstante, desde una perspectiva más amplia de dicho movimiento, entendiéndolo a partir de sus relaciones con su contexto sociohistórico⁴³, no habría problema en incorporar al *corpus* modernistas obras como la de nuestro autor.

⁴³ Ver 1.1.1.

Por otro lado, situar a Palma dentro del clasicismo es una afirmación que merecería ser desarrollada con mayor extensión. Quizás se refiera con ello al dogmatismo y la rigidez de sus conceptos literarios. No obstante, parece preferible asumir que Palma fue un autor heterogéneo⁴⁴, no solamente en su ambigua posición frente a diversos aspectos de la modernidad (como el de la secularización), sino en su propia creación literaria, que muchas veces desbordó los amplios márgenes en los que se movía el modernismo. Así, dicha visión permite englobar una obra vasta y compleja, sin necesidad de limitarla a una de sus tantas manifestaciones.

En *La novela y la evolución social* (1970), Mario Castro Arenas señala que la narrativa palmista, a la que caracteriza por una ambivalente fascinación por los avances de la ciencia y la demonología, sería la instauradora del relato fantástico en nuestro país. Para dicho estudioso, esta “se presenta como el espíritu-gozne sobre el cual gira el debilitado realismo finisecular y las novedades aurorales del nuevo espíritu modernista” (132). Al hablar de sus cuentos, acierta a compararlos con los de Lugones. Sin embargo, dado el tema del volumen, Castro se ocupa preferentemente de *XYZ*. Además de leer dicha novela como una sátira de los hombres de ciencia, el autor explicita el meollo moral de la misma: se trataría de un desafío frente a la voluntad divina, hecho que generaría “espantosas dudas acerca del misterio de la creación biológica” (132).

En su muy breve ensayo sobre Palma, “Clemente Palma: *XYZ* y otras letras fantásticas” (1972), Donald A. Yates revalora las bondades de la obra de Palma hasta

⁴⁴ En el terreno de la estética, Palma busca aunar tanto lo clásico como lo romántico: “Creo que el principio profundo e inicial del arte modernista es la libertad del pensamiento, la libertad de la fantasía, mejor dicho; pero que este principio como sucede en toda labor de arte no puede ser sensible sino mediante la forma en que cristaliza la idea y como la creación de la forma es la más trabajosa labor del artista, de allí surgen las limitaciones que impiden la expresión amplia y perfecta de cada individualidad” (*Narrativa* 2: 386).

llegar a considerarlo un precursor de Jorge Luis Borges y de la nueva narrativa hispanoamericana. Como otros críticos, resalta en nuestro autor un doble perfil: por un lado, el modernista, exotista e imaginativo; por el otro, el positivista, práctico analista de la realidad. Yates encuentra tres aportes fundamentales a lo fantástico: *Cuentos malévolos*, *Historietas malignas* y *XYZ*. El crítico es especialmente encomiástico respecto a esta última obra, quizás cayendo en la exageración al catalogarla de extraordinaria y original⁴⁵. A lo largo del artículo, se recorren algunos de los textos principales de Palma y son mencionadas algunas ideas sobre estos; empero, la excesiva amplitud del tema y la escasa extensión del estudio impiden cualquier fundamento serio a sus planteamientos⁴⁶. De todas formas, el texto de Yates cumple una importante labor difusora, al destacar algunos de los aciertos de nuestro autor.

En su ya clásica *Antología del cuento fantástico peruano* (1977), Harry Belevan defiende la existencia de una tradición de literatura fantástica en nuestro país y sostiene que Clemente Palma sería su iniciador, además de ser el máximo exponente del modernismo en nuestro país. A nivel temático, encuentra Belevan una gran importancia en la mirada, “clásica herramienta de expresión fantástica” que se constituiría como una vía de contacto con el inconsciente. En su opinión, esta tendría mayor importancia en la obra palmista que la misoginia o las “apariencias teístas”. Lamentablemente, el antologador no precisa a qué se refiere con el último punto, puesto que es el teísmo —la creencia en uno o diversos dioses— aquello que Palma cuestiona en gran parte de sus relatos.

⁴⁵ El propio autor niega la “originalidad” de su propia obra en el prólogo a la misma y en una nota aparecida en el diario *La Prensa* (Palma *Narrativa* 2: 388-392).

⁴⁶ Algunos de los cuales son interesantes, como la relación de la narrativa palmista con la de Borges. En este caso, parece imprescindible analizar como nexo entre ambos autores la valiosa producción cuentística de Leopoldo Lugones.

A pesar de no considerarlo como tal, en *Historia de la literatura republicana* (1980), Wáshington Delgado relaciona a Clemente Palma con el grupo arielista del modernismo peruano por “el carácter exotista y evasivo de su obra” (100)⁴⁷. Lo distingue como un autor fantástico representante de una vertiente poco desarrollada en nuestro país, pero similar a obras de otros autores como Lugones, Quiroga o Arévalo Martínez. Contrariamente a algunos críticos precedentes, se aprecia que en Delgado ya no hay titubeos para calificar a Palma como modernista.

1.2.2. Segundo periodo (1984-2000)

Luego del trabajo de Earl Aldrich, tuvo que pasar casi dos décadas hasta encontrar estudios que analicen de forma exhaustiva y competente la obra de Clemente Palma. Este segundo periodo es, sin embargo, probablemente el más fructífero de la investigación palmista. La producción crítica es abundante: hay trabajos de corte monográfico (Elmore, Kason), ensayístico (Viñuales Guillén, Mora), así como proyectos mayores que examinan su obra en un contexto latinoamericano (Köning, Mora) o que realizan un adentramiento a profundidad de la misma (Mora). Si bien es cierto que los del primer tipo cumplieron la importante función de fijar el *corpus* palmista y evitar la proliferación de errores e imprecisiones que se arrastraban del periodo precedente, son los otros trabajos los que constituyen el aporte principal, pues lo sitúan con mayor precisión dentro de diversas tradiciones: peruana, hispanoamericana y occidental⁴⁸. Tales investigadores centran sus

⁴⁷ Dicho juicio es cuestionado con acierto por Sánchez Franco (22), quien continúa la corriente más contemporánea de la crítica, que entiende el “exotismo” o cosmopolitismo del modernismo como una reacción a la modernidad y no como una evasión a esta.

⁴⁸ Evidentemente, la narrativa palmista aún no se incorpora al canon del modernismo hispanoamericano (incluso hoy en día, es poco conocida fuera de determinados circuitos). Palma no es mencionado ni por Juana Martínez Gómez ni Enrique Pupo-Walker en “El cuento hispanoamericano del siglo XIX” y “El cuento

esfuerzos alrededor de *Cuentos malévolos* y, en menor medida, *Historietas malignas* y *XYZ*, hecho que favorece el establecimiento de ciertas filiaciones fundamentales, antes poco trabajadas. Por ejemplo, a partir de la década de 1980 se irá imponiendo la relación entre la obra palmista y el decadentismo, tesis que será abundantemente documentada en el último proyecto de Gabriela Mora (*Clemente*).

Por otro lado, este periodo generó asimismo una importante discusión en torno a la valía de la obra palmista. En dichas opiniones, vertidas generalmente en textos menores (notas de antologías, prólogos, breves artículos), fueron comunes posiciones con afán polemista que revisaron posturas del periodo anterior e incluso llegaron a articular debates (González Vigil frente a Sánchez, Tamayo y Escobar; Velázquez frente a Zavaleta). En mayor o menor medida, estos discutían el rol de Clemente Palma dentro del proceso de la literatura peruana: si autor significativo y fundacional, o apenas secundario. Puede afirmarse que, finalizado el siglo XX, la primera posición resultó siendo la más favorecida.

Si bien el trabajo de Peter Elmore, *Clemente Palma: Cuentos malévolos y la cuestión cosmopolita* (1984), es la primera tesis dedicada a la obra palmista, por diversas circunstancias que escapan al ámbito de este trabajo, esta ha tenido un nulo impacto en los estudios sobre nuestro autor. Al ser un texto de difícil acceso y poco difundido, no se consigna más que en algunas bibliografías y sus planteamientos no han sido discutidos o

modernista: su evolución y características” respectivamente, ambos incluidos en la *Historia de la literatura hispanoamericana* preparada por Luis Íñigo Madrigal (1993).

respaldados, por lo que, en suma, se han mantenido al margen de la discusión en torno a la obra palmista⁴⁹.

Elmore se propone realizar un análisis de *Cuentos malévolos* basado en la narratología estructural y, asimismo, sustentado en anotaciones respecto del nivel político del discurso. Para ello, se propone ubicar al autor implícito y al lector abstracto de dicho conjunto de relatos, y luego se propone examinarlos a la luz de sus planteamientos ideológicos. El investigador sostiene, no sin fundamento, que son estos los que otorgan unicidad y cohesión al mencionado volumen.

Al momento de presentar la obra de Palma, Elmore lo reivindica como uno de los fundadores de la narrativa breve y fantástica en nuestro país. Sin embargo, sostiene que al mismo tiempo su obra es insular y ello le habría valido el poco reconocimiento de la crítica, más interesada en textos que planteen desde la literatura algún proyecto político o utopía colectiva, y el hecho de no haber dejado continuadores en nuestra tradición. Esto último es, no obstante, bastante discutible, sobre todo luego de las indagaciones de Belevan, para quien “dentro de nuestra literatura sí existe una línea de expresión fantástica, y no como una componente de casos aislados sino, inclusive, como una tradición perfectamente definible” (XLVIII).

Para el crítico, la poética de *Cuentos malévolos* se inscribe en el horizonte decadentista, en la línea de autores como Huysmans o Villiers de l'Isle Adam. Sostiene que esta apela a “un lector ideal éticamente irresponsable y dispuesto a una recepción gratuita y gratificatoria” (Elmore 82). Por ello, “el autor abstracto se muestra, no como un

⁴⁹ Para la presente investigación solo ha podido consultarse dicho trabajo parcialmente.

‘propagandista del mal’ al modo del Marqués de Sade, sino como un artista escéptico y racionalista, partidario del ‘arte purista’” (83). Según Elmore, en la obra de Palma se desproblematizaría el discurso literario y este sería reducido a la cualidad de un objeto suntuario dirigido principalmente a un grupo social que “se reproduce a través de su enclaustramiento” (la alusión a la oligarquía de la República Aristocrática es bastante clara). De esa forma, el cosmopolitismo del autor abstracto sería exotismo o, más claramente, negación de la realidad y su obra se agotaría solamente en el nivel estético (83).

En la visión de Elmore, se apreciarían dos impulsos aparentemente independientes: en primer lugar, analizar la obra palmista a partir de una perspectiva más amplia, desde categorías teóricas más rigurosas (camino iniciado por Escobar); y en segundo lugar, relacionar el discurso artístico con su horizonte político e ideológico. En ese sentido, su análisis es valioso: la ubicación de los márgenes estéticos de la narrativa de Clemente Palma es, aunque aparentemente escueta, bastante acertada.

Empero, y quizás llevado por un contexto en el cual la posición política era imperativa para la valoración del texto, Elmore parece extremar su crítica de la obra palmista. En particular, parece demasiado reduccionista considerar que solo desde la esfera política el texto literario puede “problematizarse”, es decir, cuestionar los valores aceptados de la sociedad. Por el contrario, investigaciones posteriores muestran cómo el esteticismo y la ironía decadentes enmascaraban problemas de amplia relevancia social y sugerían posiciones muchas veces contrarias al discurso oficial. En dichos casos, el

exotismo era una estrategia discursiva para aminorar el impacto de tales opiniones en un medio local conservador (Kason; Mora *Clemente*; Yue).

Desde otra perspectiva, si bien sería importante preguntarse sobre la real significación de la producción literaria para Palma, sería un grueso error homologar la ideología de la oligarquía nacional con aquella que subyace en la obra palmista. Otros estudiosos han mencionado la incompreensión de parte de la élite de la República Aristocrática frente a los intelectuales nacionales (Burga y Flórez Galindo 90). A ello habría que agregar que el propio Palma mostraba una actitud ambivalente frente al fenómeno de la modernidad (Sánchez Franco), hecho que lo motivó a apoyar el Oncenio de Leguía y enfrentarse al viejo orden oligárquico (Elguera *Volver*).

La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana (1984) de Irmtrud Köning es uno de los primeros estudios serios de la narrativa palmista y tiene, asimismo, el mérito de contextualizarla en el marco del relato fantástico hispanoamericano. Por su estructura, el volumen parece anticipar *El cuento modernista latinoamericano* (1996) de Gabriela Mora, ya que ambas estudiosas analizan prácticamente a los mismos autores. En el análisis, presenta una posición que adelanta varios de los temas posteriormente desarrollados por Mora y es una de las primeras en abordar y desarrollar el tema de la secularización.

No obstante, el texto de Köning —sobre todo en la presentación de la obra de Palma— cae en algunas imprecisiones que solo son explicables en la medida que la estudiosa chilena no haya leído todos los textos y se haya guiado de algunas referencias imprecisas, abundantes, como se ha demostrado, en el periodo anterior. La estudiosa

afirma encontrar en la obra palmista un desgarramiento y una enmascarada melancolía de orden romántico, hecho que le permite concluir que esta sería menos moderna que la de otros modernistas (193). Desde la misma perspectiva comparativa, señala que “su narrativa carece en cierta medida de la condición reflexiva y el lúcido intelectualismo en que se basa la expresión fantástica de los autores anteriormente estudiados [los autores estudiados son Darío, Lugones y Horacio Quiroga]” (194) y que, a diferencia de Darío, sus incursiones en la crítica literaria estarían marcados por una apertura acrítica hacia las nuevas corrientes como el decadentismo (195). Así, si bien reconoce la unidad estético-ideológica de *Cuentos malévolos*, cataloga el conjunto de la obra palmista como contradictoria y poco unitaria (196). Sin embargo, no queda claro en qué se apoya Köning para sustentar dichos juicios. Ya Sánchez Franco demuestra que el romanticismo de Palma es matizado por su empleo de la ironía y el humor negro (23). A ello podría agregarse, ¿no es justamente el inicio de “La granja blanca”, relato analizado por Köning, ejemplo de la reflexividad de Palma? ¿Acaso *Filosofía y arte* presenta solamente a un lector informado de las nuevas corrientes literarias y artísticas o, por el contrario, a un conocedor de una tradición más amplia en donde sitúa a los recientes autores que comenta? Finalmente, diversos autores han planteado una serie de temas que articulan transversalmente la obra palmista como la presencia del mal, el tratamiento del personaje femenino o el impacto de la secularización (objeto de la presente tesis).

El texto de Köning alcanza mayor vuelo cuando deja las generalizaciones y se centra en el análisis. Al dedicarse al libro más célebre de Palma, encuentra un sujeto de la enunciación y un destinatario virtual unitarios. El primero tendería a configurarse como un héroe decadente, mientras que el segundo se identificaría como un burgués: de ahí que el

elemento articulador del conjunto sea el mal como forma de cuestionar los valores y jerarquías aceptadas, (el *épater les bourgeois*). Sin embargo, la estudiosa precisa que tal distanciamiento moral y estético no tiene implicaciones políticas. Por el contrario, la rebeldía palmista frente a la realidad sería ambigua y parecería ocultar un resentimiento al orden burgués que habría socavado la sociedad tradicional hispanoamericana. Para Köning, el empleo de lo fantástico en Palma, de forma análoga, no buscaría desmontar las bases del positivismo, sino expresar un estado de conciencia (199-202). El mérito del enfoque mencionado estriba en que se detiene a examinar las ambivalencias del discurso palmista y destaca su ambigua posición frente a diversas manifestaciones de la modernidad, entre las que se encuentra la secularización.

Por otro lado, la investigadora abre un camino particularmente interesante al detallar las connotaciones blasfemas de “La granja blanca”, a partir del paralelo existente entre el cuadro de la hija de Jairo y la propia Cordelia. Interesa resaltar que la representación del Dios cristiano se condice con la imagen de un soñador insaciable que contempla a la lejanía los destinos de sus personajes⁵⁰.

Más adelante, cataloga “Parábola”, “El quinto evangelio” y “El hijo pródigo” de alegorías del estado de la religión cristiana en la modernidad y, por lo tanto, vivos testimonios del proceso de secularización hispanoamericano. En referencia al segundo relato, encuentra una crítica a la moral cristiana que identificaría dicha religión con el principio de la muerte, mientras que Satán representaría el de la vida. No obstante, para la estudiosa los insultos a Dios no son “sino un modo de disimular el desamparo espiritual

⁵⁰ Dicha concepción tiene similitudes con la de “Parábola” donde Dios es catalogado como un “tirano cruel” (Köning 213).

(...) la desgarrada mueca del que lo busca” (213) y que, en última instancia, “expresan la profunda perturbación de una conciencia que contempla el fracaso de un proyecto ético y de un orden del universo” (211). Nuevamente, el mérito de Köning es evitar la simplificación y presentar el fenómeno de un modo integral. Desde dicha perspectiva, la ideología de la narrativa palmista no necesariamente se relacionaría con el ateísmo, sino que constataría en una aguda conciencia del proceso de secularización, en la que el sujeto aún no sabe qué camino tomar. En las siguientes páginas, la crítica examina otra variante de la secularización, aquella de la profanación de lo místico en erótico y viceversa⁵¹ (216), enfoque que aplica a “Leyendas de Haschisch” y que es pertinente también en otros relatos de nuestro autor.

En conclusión, se puede afirmar que el trabajo de Köning es uno de los primeros en analizar la obra palmista desde una perspectiva que supere las limitaciones del inmanentismo (cf. Escobar *Patio*), sobre todo gracias a un fino contraste entre su temática y ciertos fenómenos culturales e históricos centrales del modernismo. Lamentablemente, su valioso esfuerzo es desmerecido por ciertas imprecisiones y una innecesaria tendencia a la calificación de los méritos de nuestro autor. Empero, la ruta abierta por Köning se revela como una de las más fructíferas a ser emprendidas por los estudios en torno a Clemente Palma.

En la presentación de la reedición de *La nieta del oidor* (1986), Ricardo Silva-Santisteban lanza un juicio novedoso, aunque de pocas repercusiones en la crítica palmista, al sostener que lo mejor de su obra no se encontraría en *Cuentos malévolos*, *Historietas*

⁵¹ Ver 1.1.4. (acápito “e”).

malignas o *XYZ*, sino en los dos capítulos de *La nieta del oidor*. Rescata de dicho texto una “prosa con más posibilidades expresivas, con un humor más sostenido y menos afectado y en un lienzo narrativo más vasto” (9). En general, el análisis de Silva-Santisteban parece centrarse en el aspecto estilístico, al referir que la prosa de Palma no se caracterizaría —al modo de García Calderón o Valdelomar— por su pulcritud u opulencia, sino por una mayor concisión y una expresión cínica. La perspectiva del crítico tiene el mérito de rescatar un texto casi obviado del *corpus* palmista y un aspecto descuidado del análisis de su estilo, como el del humor, aunque su enfoque difiera del que se prefiere en la presente investigación.

En 1988, Nancy Kason publica el primer estudio de largo aliento sobre la obra de nuestro autor: *Breaking traditions. The fiction of Clemente Palma*. En poco más de cien páginas, la investigadora detalla una somera biografía junto con un listado de su obra (cap. 1), clasifica los 32 relatos de Palma y los analiza (cap. 2), y finalmente hace lo propio con sus dos novelas (cap. 3).

El primer capítulo representa un importante paso para organizar el amplio material de la obra palmista. No solo hace un recuento de sus publicaciones, sino que también realiza un seguimiento de sus colaboraciones con diversas revistas y su labor de prologuista. La organizada exposición bibliográfica del texto de Kason permite bases más sólidas para el investigador y contribuye a erradicar las frecuentes confusiones en las fechas o el contenido de diversas obras.

Más adelante, la investigadora realiza una descripción del ambiente literario finisecular, tanto internacional como nacional, del que se nutre Palma. Sin duda alguna, el

último constituye una de las falencias del libro, puesto que es excesivamente general. Kason compara al autor de *Cuentos malévolos* con otros escritores de la generación modernista y ello le permite arribar a una hipótesis que explique la desatención de la crítica literaria para con este: a pesar de sus similitudes técnicas, el estilo universalista de Palma, en el que no se aprecia un “gusto nacional” (*national flavor*), lo diferenciaría de sus contemporáneos. No obstante, la investigadora obvia analizar la generación anterior a la suya y omite referir la influencia de tendencias capitales como el positivismo o el naturalismo.

En el segundo capítulo, se realiza una clasificación de los cuentos de Clemente Palma en cuatro grupos: modernistas, heréticos, decadentes y fantásticos. El relato “Mariposas” estaría relegado dentro del *corpus*, al ser considerado un texto insular en el que el autor plantea de forma explícita su arte poética.

Al referirse a los relatos heréticos, Kason analiza de forma adecuada la influencia de la ciencia en la vida moderna y las consecuencias que acarrea en el dominio de la fe religiosa, es decir, describe un aspecto del proceso de secularización. Sin embargo, a partir de ello, la investigadora lanza dos afirmaciones cuestionables. En primer lugar, sostiene que dichos cuentos presentan de forma ficcional las teorías que Palma desarrolla en *Filosofía y arte*⁵². De ello puede inferirse que para Kason la narrativa y la ensayística de nuestro autor no se contradicen respecto al tema de la secularización, así como que su percepción de dicho problema no evoluciona con el tiempo, puesto que la tesis referida es

⁵² “It is clear from Palma’s group of seven stories with a religious import that he elaborates in fictional form the theories presented in his earlier essays, “Ateísmo” and “El satanismo”” (“Queda claro, de los siete relatos de Palma que poseen un contenido religioso, que él elabora, bajo una forma ficcional, teorías presentadas en sus ensayos anteriores: “Ateísmo” y “El satanismo””) (56).

de 1897 y el último de los cuentos heréticos se publica en 1925. En segundo lugar, la investigadora postula que el ateísmo es la base filosófica de los relatos de Palma, lo que fundamenta a partir de ideas de la citada tesis⁵³. No obstante, dicha argumentación parece obviar las profundas contradicciones de Palma respecto del tema, así como suponer que la visión de este siempre es la misma y se da de forma homogénea a lo largo de toda su trayectoria. ¿Cómo hablar de ateísmo —entendido en el contexto de las ideas de fin de siglo— cuando se niega el ideal del progreso científico y se glorifica la figura de Lucifer?

Asimismo, Kason confunde la postura palmista respecto al tema de la decadencia: considera que Palma los critica por motivos morales en sus textos ensayísticos, al mismo tiempo que emplea diversos tópicos de dicha corriente en sus propias narraciones⁵⁴. Por el contrario, nuestro autor defiende desde sus escritos más tempranos el hecho de que el fin del arte no es ni debe ser moralizar (Palma *Excursión* 29). Lo que la crítica parece vislumbrar es la ambigüedad del Palma ensayista, quien no se decide a dar un apoyo franco o abierto a las nuevas corrientes estéticas finiseculares.

Donde sí acierta la estudiosa es al momento de analizar los relatos fantásticos o su novela *Mors ex vita*. Kason cita un ensayo de Palma en el que critica el espiritismo y su empleo como tópico literario, mas eso no impide que dos de sus obras más célebres, “La

⁵³ “According to Palma, the concept of God had never been necessary among more civilized and intellectually advanced peoples who assumed responsibility for their actions and imperfections. The Peruvian considered that those who believed in the existence of the devil were as ignorant as those who believed in God” (“Según Palma, el concepto de Dios nunca había sido necesario para las personas más civilizadas y avanzadas intelectualmente, quienes asumían la responsabilidad de sus acciones e imperfecciones. El peruano consideraba que aquellos que creían en la existencia del diablo eran tan ignorantes como quienes creían en Dios”) (56).

⁵⁴ “The author condemns decadence morally as a product of cerebral degeneration caused by the abuse of alcohol and drugs, yet, paradoxically, he espouses its aesthetic theories in more than one third of his entire short story production” (“El autor condena moralmente la decadencia, como un producto de la degeneración cerebral causada por el abuso de las drogas y el alcohol; sin embargo, paradójicamente, adopta sus teorías estéticas en más de un tercio de sus relatos”) (78).

granja blanca” y la novela mencionada, aludan directa o indirectamente a las prácticas espiritistas con un tratamiento fantástico (79). De esa forma, la investigadora postula que la contradicción entre las ideas estéticas y su narrativa sobre temas diversos —la decadencia, el modernismo, lo sobrenatural, el espiritismo, el satanismo— es un rasgo fundamental de la obra palmista (117). Por ello, llama la atención que no haya percibido el fenómeno análogo respecto del ateísmo⁵⁵.

Finalmente, Kason dedica la parte final del libro a analizar *XYZ*, la última novela de nuestro autor. Luego de situar la obra dentro de la ciencia ficción, ensaya ciertas interpretaciones que no dejan de ser debatibles. Por un lado, la estudiosa afirma que en la narración se presenta un horizonte similar al de ficciones distópicas en el que subyace una crítica al capitalismo estadounidense. Sin embargo, a diferencia de las obras paradigmáticas de los mundos distópicos, como *Brave New World* o *1984*, el protagonista de *XYZ* es un millonario que dispone de cuantiosos recursos y de amplia libertad para realizar sus proyectos, que solo se frustran cuando este decide mantenerlos aislados de la sociedad. Asimismo, la investigadora parece obviar la fascinación de Rolland Poe por el mundo de Hollywood, hecho que lo incita a clonar a los actores y actrices más famosos, en quienes encuentra un modelo de belleza.

Más cuestionable aun es la posición de Kason según la cual en *XYZ* Palma también adapta sus ideas filosóficas de *Filosofía y arte* a una forma ficcional, por lo que se presenta la idea de que la ciencia es superior a la fe religiosa (116). La propia autora deja entrever la refutación a dicho planteamiento, cuando afirma que el personaje que intenta usurpar el rol

⁵⁵ La investigadora ensaya una hipótesis para explicar dichas contradicciones: Palma habría cuestionado las obras de los decadentistas franceses en sus ensayos por temor a escandalizar a la conservadora sociedad peruana, de la cual formaba parte y que constituía su público lector (118).

divino se destruye a sí mismo: “In this sense, Palma may be criticizing man’s efforts to probe into “forbidden” areas of knowledge, thereby challenging the authority of God”⁵⁶ (114-115). La muerte del protagonista implica el fracaso, o mejor dicho la constatación de los límites de la ciencia, pero asimismo revive la escena adánica del castigo de la desobediencia de Dios, como se discute en diversos momentos de la propia novela⁵⁷ (Palma *Narrativa 2*: 205, 210). De ese modo, se renueva el tópico fáustico⁵⁸, el cual es incompatible con una cosmovisión verdaderamente atea, presa de una fe ciega en el progreso científico. Así, los pertinentes juicios de la investigadora respecto a las implicancias morales y religiosas del proyecto del protagonista deben matizarse cuando, a partir de ello, se busquen establecer algunas conclusiones apresuradas.

A pesar de sus falencias y de cierta tendencia hacia la descripción antes que el análisis o la comparación, el libro de Kason es un serio intento por establecer las bases de la interpretación de la obra palmista. No cabe duda que *Breaking traditions* llena varios vacíos de la crítica respecto a nuestro autor y, por primera vez, ofrece una visión panorámica de toda su obra, aun cuando omita el análisis de parte de ella⁵⁹.

Otra lectura lúcida sobre Clemente Palma es la de Pedro Pablo Viñuales Guillén, quien en su ensayo “La malicia del contador” (1991) se centra en el tratamiento del problema del mal y de cómo se manifiesta en su obra (el satanismo, el mal-amor como

⁵⁶ “En ese sentido, Palma podría estar criticando los esfuerzos del hombre por explorar las áreas ‘prohibidas’ del conocimiento y, de ese modo, desafiar la autoridad de Dios”.

⁵⁷ Ver 3.1.3.

⁵⁸ Ver 1.1.4. (acápite “d”). El tópico fáustico aparece en contemporáneos de Palma como Lugones (cf. “La fuerza omega”, “La metamúsica”, “El pschyon”, particularmente el primero). La relación entre la narrativa de Lugones y Palma no ha sido suficientemente remarcada. Ahern afirma que los cuentos del argentino se publicaban en la prensa local a partir de 1895 (12).

⁵⁹ Kason no analiza las obras que pueden acercar a Palma al discurso criollista como *La nieta del oidor* o las *Crónicas político-doméstico-taurinas*.

mal-mujer, el doble, entre otros). Al comentar *Filosofía y arte*, el estudioso español señala que nuestro autor se encontraba enterado de la corriente decadente, mientras que al referirse al relato “Las mariposas” demuestra cuán consciente era de practicarla él mismo. Más adelante, parece sugerir que la condición del narrador de “Tengo una gata blanca”, quien se siente parte integrante del mal, es la que primaría a lo largo de sus relatos.

Al abordar el tema del ateísmo, el crítico encuentra en Palma el vínculo entre lo religioso y lo imaginativo. Entonces lanza un juicio audaz sobre su actitud herética en muchos relatos: “entendemos que su uso literario [se refiere al culto al diablo] más significa un desafío a los convencionalismos vacíos de la sociedad y el arte que una inversión de la moral religiosa tradicional desde una sincera conversión vivida” (107). De esa forma, es uno de los pocos críticos —a su modo, Unamuno también lo nota— que cuestiona que en los relatos de Palma se busque revertir la moral religiosa.

Más adelante, rebate la postura de Köning al afirmar que en los relatos de Palma subyace una misma filosofía: considerar al hombre como foco del mal. En la estética de nuestro autor se apreciaría un escepticismo realista proyectado sobre una imaginería romántica, matizado todo con la huella del positivismo. Además, el español señala que Palma cultivaba al mismo tiempo diversas formas literarias, al modo de otros modernistas. Por último, encuentra en nuestro autor cierta “falta de compromiso” con lo narrado, evidenciado en los finales irónicos, hecho que interpreta como una actitud más moderna de entender la escritura: más juego y menos pretensión (118).

La visión de Viñuales Guillén es valiosa porque identifica algunos tópicos de su obra y la sitúa con mayor precisión a nivel estético. Del mismo modo, implícitamente

crítica a quienes establecen un estricto paralelo entre las ideologías subyacentes en los relatos de Palma y sus propias posiciones éticas o filosóficas: lo lúdico y los convencionalismos también jugarían un rol importante como motivadores del discurso literario. No obstante, la “falta de compromiso” puede ser un aspecto muy difícil de comprobar. En todo caso, dichos elementos permitirían explicar las numerosas contradicciones constatadas dentro de la obra palmista.

En *Intrusismos fantásticos en el cuento peruano* (1991), Juana Martínez Gómez realiza una breve mención de la obra de Clemente Palma, a quien señala con el iniciador de dicha modalidad en nuestro país. No obstante, la especialista siembra dudas de su conocimiento de la misma, al señalar que “está integrada, en su mayoría, dentro de la vertiente localista y criollista que predominaba en el Perú de entonces, asociada en gran parte a la escuela realista” (147). Quizás tales imprecisiones se justifiquen en las repetidas referencias al texto de Köning, valioso pero muchas veces poco exacto, desafortunadamente la única cita en torno a la obra de Palma.

De forma frontal y cuestionadora, Ricardo González Vigil sostiene en *El cuento peruano hasta 1919* (1992) que Palma ha recibido demasiada atención de la crítica, injustificada en relación a sus merecimientos literarios. Así, se dedica a confrontar algunos ejemplos de sobrevaloración en estudiosos como Sánchez, Tamayo Vargas y Escobar (si bien logra fundamentar bien su postura en los dos primeros casos, el autor no convence cuando trata de cuestionar la posición de Escobar). Más adelante, el crítico divide, así

como tantos otros, la obra palmista en dos vertientes, la criollista y la decadente, y opina que quizás lo mejor de ella se encuentre en sus novelas⁶⁰.

El meollo de la argumentación de González Vigil es rebatir el rol fundacional de la narrativa palmista en nuestra tradición literaria, por lo que expone autores que lo anteceden (José Antonio Román, Carlos E. B. Ledgard, Augusto Aguirre Morales y Enrique López Albújar) quienes ya dominan el cuento moderno. Luego busca limitar el nivel de nuestro autor al del modernismo hispanoamericano, al señalar su inferioridad ante autores universales como Poe, James, Borges o Cortázar. No obstante, la postura del crítico parece llevada hasta el extremo, en aras de desmerecer la obra palmista. Por un lado, la mera comparación de Palma con tales cuentistas es ociosa y no se ciñe a ningún criterio histórico, pues entiende la literatura como una abstracción atemporal alejada de su contexto. Más fructífero sería establecer el vínculo entre dichos autores y así comprenderlos como parte de un devenir: cómo Palma asimila a Poe y cómo procedimientos de ambos autores son reinventados en Borges⁶¹. Por otro lado, los contemporáneos de nuestro autor que González Vigil menciona, salvo López Albújar, son autores prácticamente desconocidos en nuestro medio debido a la dificultad de encontrar sus textos. Ello debería ser motivo para que se reediten libros completos y no solamente relatos dispersos en antologías, con lo que se corregiría una situación que —aunque en menor medida— la obra del propio Palma también ha sufrido.

⁶⁰ Opinión muy debatible y algo ligera, pues no se expone una adecuada fundamentación.

⁶¹ Un tema poco explorado (en Palma) es el de la erudición: cómo construye su discurso a partir de redes intertextuales que lo vinculan con autores de otras tradiciones. Dicho procedimiento ya aparece en Poe y Borges lo llevó a extremos de gran virtuosismo.

La obra de Clemente Palma también es comentada en la *Historia de la literatura peruana* (1995) de César Toro Montalvo. El crítico lo considera como el iniciador del cuento fantástico moderno en el Perú y el crítico literario mejor dotado de su época. No obstante, su bibliografía incompleta y la forma, demasiado imprecisa, en que reseña los relatos de Palma impiden tomar en serio las anotaciones de Toro Montalvo.

Con una argumentación similar a la de Kason (quien ubica solo cuatro de sus relatos en el *corpus* del modernismo), en su *Antología crítica del cuento hispanoamericano* (1995), José Miguel Oviedo identifica en Clemente Palma a un autor postmodernista y no modernista. La argumentación del crítico se sostiene en características estilísticas de uno y otro: estos habrían otorgado al cuento una voluntad de estilo, así como mayor importancia a la forma que al tema, en composiciones de un marcado matiz poético. Por su parte, aquellos harían la crítica del modernismo al emplear un lenguaje menos recargado y efectuar un retorno al campo y la provincia. De ellos nacería el germen del regionalismo y las vanguardias (24-26).

Si bien la descripción de Oviedo es acertada en líneas generales, permite hacer notar los riesgos de la excesiva nominalización del campo literario. El problema de fondo es cómo se entiende el modernismo. Así, se advierte una contradicción entre afirmar que hubo muchos modernismos y que estos no se limitaron a una corriente literaria o artística determinada, sino que representaron una “verdadera revolución cultural” (22), es decir, entender el conjunto como un fenómeno cultural; y pasar a segmentar la producción de dicho periodo justamente a partir de una serie de rasgos estilísticos, en el sentido más tradicional de las corrientes literarias. El problema se agrava cuando, en nombre de

categorías abstractas, se fuerza las obras de ciertos autores para que no desentonen en el esquema. Aunque en los cuentos maduros de Palma la vena parnasiana o esteticista tiende a difuminarse, en ningún caso hay un retorno a la provincia o a la sencillez del interior, y cosa similar se podría afirmar de la obra de otros autores⁶². Como ya ha sido mencionado, la propuesta de la presente investigación parte de aquella que toma el modernismo como un concepto que incluye muchas veces posiciones divergentes, hallando un sustrato común más allá de determinados rasgos de estilo, sino a partir de una actitud análoga frente a problemas fundamentales (la inserción en lo “moderno”, la consciencia de un arte realizado desde América Latina, etc.) (Gutiérrez Girardot; Mora *El cuento*).

Cuando se detiene de forma más particular en nuestro autor, Oviedo lo aborda de un enfoque similar al de González Vigil. Para el crítico, Palma es un escritor de segundo orden, de “decidida minoridad” (337), que tiene interés por su extrañeza dentro del panorama del modernismo nacional. Lo vincula con un exotismo morboso y esotérico algo ingenuo que, sin embargo, habría logrado ser chocante ante sus contemporáneos. Califica de “amistoso” el prólogo de Unamuno y tiene palabras duras respecto de XYZ. Como Sánchez, Castro Arenas o González Vigil, señala la influencia de ciertos autores rusos, pero sin ninguna precisión. La lectura de Oviedo sigue, en líneas generales, la posición de este último, quien considera a Palma un autor menor.

En “Racialismo e identidad (Palma, González Prada, Mariátegui)” (1996), un ensayo publicado en la revista *Lienzo*, Santiago López Maguiña analiza los postulados

⁶² Por ejemplo, en el caso de Lugones la denominación de modernismo es mucho más conveniente que la de postmodernismo, pues permite englobar la heterogénea gama de estilos que practicó. ¿Qué hacer si no con los relatos tan “modernistas” del *Lunario sentimental*, o con los textos de inspiración bíblica y mitológica de *Las fuerzas extrañas*?

racialistas de Palma en *El porvenir de las razas* en el Perú y su relación con el cuento “El príncipe alacrán”. El crítico examina la forma en que la noción de progreso, esencial en el proyecto palmista, se vincula con la homogeneidad, mientras que la decadencia se liga más bien a la heterogeneidad. En el relato mencionado, el cruzamiento de la reina alacrán con el protagonista, Macario, perteneciente a una especie superior (la humana con respecto a la animal), mostraría claras analogías con la solución propuesta por nuestro autor al problema racial peruano.

Gabriela Mora es una de las estudiosas más importantes de la obra de Clemente Palma. En *El cuento modernista latinoamericano* (1996), lo ubica dentro de la tendencia decadentista del modernismo, junto con Manuel Díaz Rodríguez. Así, se dedica a rastrear el origen de dicho término, su oposición con el romanticismo y su predilección por lo perverso.

Al centrarse en nuestro autor, realiza un somero repaso de los juicios de la crítica y se detiene para cuestionar la clasificación de Kason. Para Mora, las cuatro modalidades que incluye la estadounidense pertenecen al ámbito del modernismo, por lo que esta no tendría mucha utilidad (*El cuento* 174). Más adelante, se detiene en el análisis de cada uno de los *Cuentos malévolos*. De ese modo, el acápite dedicado a Palma se centra en aspectos específicos, algunos muy valiosos —vincula los personajes de Palma y Lugones, hace un paralelismo entre “El hijo pródigo” y la propia recepción del decadentismo en sus primeros ensayos—, pero en los que se no alcanza a brindar una visión integral de nuestro autor. Dicha falta de perspectiva será corregida en su libro posterior, dedicado exclusivamente a Palma.

Sin embargo, antes de acometer dicho proyecto de mayor envergadura, la investigadora chilena publica un par de ensayos, casi sucesivos, en torno a dos textos de nuestro autor. En el primero, “La granja blanca de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe” (1996), coteja el referido cuento con dos relatos de Poe, “Morella” y “Ligeia”. El enfoque de Mora incide en las diferencias entre ambos: mientras en los cuentos de este último las relaciones entre el narrador y la amada se tiñen de cierta ambivalencia o perversidad (ellas son sabias y eruditas, hecho que se convierte en causa de resentimiento u horror), el amor en el cuento de Palma se representa siempre de forma positiva, se aleja del intelectualismo y no rehúye a lo físico. Así, si el héroe de Palma, aparente testigo confiable, se identificaría con la bondad del héroe romántico y solo al final, presa de la locura, deviene violento y criminal; los protagonistas de Poe se muestran desde un inicio desequilibrados y capaces de cometer actos crueles. La interpretación de Mora al respecto es sugerente y dialoga con el contexto social de nuestro autor: el mayor arraigo del catolicismo en nuestras sociedades (se refiere a Hispanoamérica) habría contribuido a prolongar el romanticismo, en desmedro de manifestaciones más “modernas”, portadoras de una visión más grotesca y desencantada de la realidad (*La granja* 69). Ello es aun más sugerente, puesto que Palma —quien no podría escapar de la influencia de su medio— se mostraba bastante crítico frente a la religión católica.

No obstante, en el segundo ensayo, “Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma” (1997), Mora muestra que Palma también podría ocasionalmente franquear los códigos de una sociedad conservadora. La crítica identifica al decadentismo, particularmente el tópico del vampirismo, como una forma de transgredir las normativas sociales, en la que se integrarían pulsiones reprimidas:

la erótica y la tanática. Así, en este cuento Palma habría quebrado la dicotomía romántica, la separación de cuerpo y alma, y enfocaría el tema desde una perspectiva moderna⁶³.

Una de las críticas más furibundas hacia la narrativa palmista aparece en “Los cuentos de Clemente Palma” (1997) de Carlos Eduardo Zavaleta, para quien aquel ha sido sobredimensionado. Diversos estudiosos se han encargado de rebatir los argumentos que el cuentista ancashino esgrime contra nuestro autor, por lo que sería ocioso repetirlos (Velázquez *Mors* 78; Sánchez Franco 27-29). Más en consonancia con el tema trabajado en la presente investigación, se analizarán algunas objeciones de Zavaleta que se dirigen principalmente a aspectos morales e ideológicos. Se puede afirmar que en su posición se condensan diversos de los prejuicios con que la crítica nacional, en mayor o menor medida, leyó la obra palmista.

Zavaleta encuentra en *Cuentos malévolos* una actitud “levantisca” y satánica, que estratégicamente se habría aminorado gracias al prólogo de Unamuno, el cual reduciría el impacto de su aire perverso y sus “desplantes ideológicos” (17-18). Más adelante, afirma que “su intención consiste en utilizar la literatura para difundir ideas pseudocientíficas y artísticas, sin importarle que provinieran de una ideología tortuosa, donde el terror, la muerte, el sueño, el sadomasoquismo y las drogas figuraban como elementos usuales de un camino hacia la “felicidad” (18-19). Tales argumentos resultan ambiguos, pues no llega a saberse si Zavaleta solamente critica a Palma por emplear el relato para traslucir ideas filosóficas y así desconocer la naturaleza narrativa del cuento (22), es decir, por un criterio técnico; o si lo hace teniendo en mente la ideología que dichas ideas proyectan, por un

⁶³ A Mora le llama la atención el hecho de que Palma ubique al varón como objeto pasivo en su encuentro sexual frente a la(s) mujer(es) (*Decadencia* 197).

criterio, a la larga, moral. Aunque la primera es una acotación pertinente, es quizás el segundo tema el que habría pesado más para Zavaleta y ello se desprende de los constantes juicios con los que caracteriza la ideología o el estilo palmista: “tortuosa”, “cínico”, “truculento”, etc.: aspecto evidente al momento de comentar “El quinto evangelio”, uno de los relatos que desliza las posiciones éticas más polémicas⁶⁴. Del mismo modo, considera negativo el hecho de que Palma opte por un español castizo, cuando dicha crítica, de ser cierta, debería contextualizarse (como acertadamente lo hace Escobar) en el periodo modernista del que nuestro autor formaba parte. No obstante, es quizás ello, más que sus propios planteamientos, lo que reviste el texto reseñado de interés: exhibe una serie de reparos, muchas veces basados en prejuicios y no sustentados en el análisis textual, que a la larga atacan la obra palmista por considerar que su autor, a través de ella, perpetuaba las bases de una sociedad injusta y socavaba incluso sus pocos aspectos morales positivos⁶⁵.

La posición de Zavaleta será rebatida de forma contundente⁶⁶ por Marcel Velásquez en su breve artículo titulado “Mors ex vita de Clemente Palma” (1998). En dicho texto, el crítico presenta ciertas características generales de la mencionada obra palmista. En primer lugar, por su complejidad y extensión, la adscribe al género de la novela corta o *nouvelle*, hecho que brindaría modernidad a su autor, al ser un género muy practicado el día de hoy.

⁶⁴ Luego de comentar el recurso de incluir a Don Quijote como parte del argumento del relato, recurso probablemente poco afortunado desde un punto de vista estético, Zavaleta afirma “El afán corrosivo e intelectualista del autor se disuelve; ya no sabe a qué recurso apelar a fin de dominar a Jesús” (24). A estas alturas, no se sabe si el autor critica el recurso de Palma por su efecto en la trama o por su propósito ideológico.

⁶⁵ Por lo ya mostrado, parece que Zavaleta no simpatizaba con la crítica palmista a la religión y al cristianismo.

⁶⁶ Sostiene que el análisis de Zavaleta es ahistórico y que por ello no toma en cuenta aspectos característicos de textos de dicha época, como el uso de digresiones científicas. Además, niega que el lenguaje poético sea condición imprescindible de un texto narrativo de calidad, demuestra que los personajes de la obra de Palma cambian a lo largo de la mencionada novela y, finalmente, constata la presencia de ciertos giros populares en esta (*Mors* 78).

Más adelante, encuentra en la obra simultáneamente influencias del positivismo y el esoterismo, así como cierta similitud con el cuento “Vera” de Villiers de l’Isle Adam. Como conclusión, propone temas pendientes en el análisis de “Mors ex vita”: la construcción textual del cuerpo y el amor, los roles del personaje femenino, la configuración despectiva de los profesionales o trabajadores, y su vinculación con otras novelas, *Duque* o *Un mundo para Julius*, en las cuales aparecería representado el mundo de la aristocracia limeña (*Mors* 80).

No hay duda que *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica* (2000) de Gabriela Mora constituye el proyecto más ambicioso de investigación en torno a nuestro autor. Sus aciertos son múltiples, aunque quizás puedan resumirse en uno solo: la investigadora logra contextualizar y situar la obra palmista en el contexto de la tradición occidental, particularmente en diálogo con la corriente decadentista. Dicho planteamiento, antes solamente deslizado por algunos analistas, queda demostrado mediante una investigación sólida. Para ello, la estudiosa rescata del olvido textos ensayísticos de Palma y realiza el cotejo de sus ideas y su obra narrativa. Si bien dicho camino ya había sido anunciado en el texto de Kason, será recién Mora quien aborde a nuestro autor desde un enfoque integral, para así valorar los diversos niveles discursivos en los que se desenvuelve.

Mora escoge ciertos tópicos ligados al decadentismo alrededor de los cuales organiza su obra narrativa: el problema del mal, la figura de Satán, el uso de las drogas, el tópico del doble, y las relaciones con la literatura gótica y de ciencia ficción. De esa forma, y aunque no lo haga explícito, la investigadora propone una segmentación de la narrativa

palmista, alternativa a la clasificación de los relatos efectuada por Kason. Sin embargo, nuevamente el enfoque de Mora es más exhaustivo que el de la estadounidense, al trabajar con más profundidad en los géneros o tópicos empleados; así como demostrando mayor manejo intertextual, no solo en lo relativo a autores europeos, sino también respecto del modernismo latinoamericano, tema que la chilena ya había trabajado. Así, Mora consigue construir un discurso coherente que, posteriormente, será de paso obligado, ya sea para enriquecerlo o rebatirlo, para la crítica palmista.

Empero, también pueden hacerse ciertos reparos al mencionado trabajo. En primer lugar, es evidente que su autora ha escogido a uno de los dos Clemente Palma (probablemente el más interesante), el modernista, y ha decidido, podría decirse arbitrariamente, excluir al otro: al autor criollista. Sánchez Franco llamó la atención sobre la omisión de las crónicas de Juan Apapucio Corrales y *La nieta del oidor* (44). La publicación del estudio sobre Don Alonso Henríquez de Guzmán y el descubrimiento de los *Tres cuentos verdes* —posterior al trabajo de Mora— no hacen sino ratificar la importancia que los periodos de la Conquista o la Colonia, ambos fundamentales para el surgimiento del criollismo, tuvieron en su obra.

Un aspecto más importante y harto debatible en la argumentación de Mora radica en la relación entre los ensayos y la narrativa palmista. Al parecer, la estudiosa chilena halla, en la mayoría de los casos⁶⁷, una total conformidad entre ambos campos discursivos. Según afirma, a partir de *Filosofía y arte*, su apoyo a la corriente decadentista sería total

⁶⁷ En el único momento en que opone un relato con un texto ensayístico, llega a conclusiones desafortunadas (Clemente 46). Sostener que “La última rubia” revertiría los postulados de *El porvenir de las razas en el Perú* representa una postura rebatida por la crítica palmista (Quiroz 65), y no puede defenderse desde una perspectiva que tenga en cuenta el contexto sociohistórico del Perú (cf. López Maguiña; Quiroz).

(*Clemente* 62), aspecto que se reflejaría en sus propios relatos. Así, la autora parece desconocer los aportes de Carter y Kason.

En todo caso, la principal falencia de la postura de Mora es que esta implica que Palma mantenía una postura unívoca ante fenómenos de gran importancia como la modernidad o la secularización. Desde ese enfoque, resulta inexplicable que en *Filosofía y arte* critique ácidamente toda forma de religiosidad (ya sea el catolicismo o el satanismo), en absoluta consonancia con la actitud del cientificismo positivista, y que en la misma obra demuestre una erudición extrema en el tema, tan fascinante para él que incluso decidiría adoptarlo en muchos de sus relatos posteriores.

Asimismo, si bien Mora define los conceptos con los que trabaja, parece dar por entendidas ciertas relaciones que a la larga limitan la comprensión de los fenómenos que busca explicar. Por ejemplo, en su argumentación subyace el vínculo entre decadentismo y ateísmo, formulado como “la muerte de Dios” (63-82), y no se precisa que el aspecto de la fe es central en autores decadentes como Huysmans o Baudelaire.

Finalmente, Mora es en ocasiones demasiado entusiasta para proclamar la liberalidad de Palma y la predilección por el amor carnal en sus personajes (125). Si bien en sus relatos aparecen claras críticas al idealismo romántico que persigue amores castos e ideales, no debe obviarse que en sus relatos el amor carnal raramente aparece y solamente se sugiere⁶⁸. Más aún, nuestro autor parece seguir una larga tradición que identifica la sexualidad con la destrucción del vínculo y el deseo amoroso, sobre todo desde la

⁶⁸ Cuando se hace presente, como en “Vampiras” o “Una historia vulgar”, es la mujer quien toma la iniciativa y el énfasis está colocado en cómo el hombre puede evitar ser dominado. En ambos casos, el amor es visto como una fuente de peligros para el varón. Respecto a la relación entre el sexo y la obra palmista, ver nota 40.

perspectiva masculina (cf. Lewis, Poe, Gautier, Barbey d'Aureilly, Huysmans). Una de las causas de dicho fenómeno ya ha sido esclarecida por la misma Mora: el temor a la Mujer Nueva que poco a poco se independiza del sujeto masculino. A ello habría que agregar elementos presentes en la obra de Palma y de muchos de los autores del siglo XIX: la misoginia (Baudelaire, Barbey d'Aureilly), la tendencia hacia la homosexualidad (Huysmans, Wilde), el desprecio a lo carnal y, en consecuencia, la configuración de mujeres ideales, cuasi incorpóreas (Poe, Villiers de l'Isle Adam), y la identificación de la belleza con la esterilidad, concretada muchas veces en la preferencia hacia lo frío o invernal, frente a lo cálido o primaveral (Baudelaire, Mallarmé).

No obstante, por todo lo dicho, puede colegirse que el texto de Mora supone una piedra angular en la interpretación palmista. Como se verá a continuación, las lecturas posteriores aprovechan sus logros, mas buscan adentrarse en niveles menos explorados de la obra de Palma.

1.2.3. Tercer periodo (2001-2014)

El texto de Mora constituye hoy en día el proyecto más vasto para sistematizar la narrativa palmista. No obstante, su enfoque resulta estrecho e insuficiente si se aspira abarcar la producción de nuestro autor en toda su diversidad. Al parecer, teniendo ello en mente, los trabajos posteriores han rechazado los enfoques totalizadores y privilegiado, por el contrario, la reflexión breve, con temas menos estudiados y bien delimitados⁶⁹. Así, se van a revalorar obras en cierta medida marginales del *corpus* palmista: *Historietas malignas*

⁶⁹ La excepción a la norma, por su extensión, es la tesis de Sánchez Franco (2007) que, sin embargo, coincide con las otras características de la crítica palmista contemporánea: la búsqueda de textos y enfoques poco empleados.

(Sánchez Franco), *XYZ* (Elguera) o *Tres cuentos verdes* (Valenzuela), las cuales son examinadas desde diversas perspectivas genéricas (la ciencia ficción, el cuento de horror, las ficciones fundacionales) o metodológicas (la hermenéutica social del texto o la narratología). Empero, la calidad de los resultados de dicha apertura ha sido bastante desigual y se puede afirmar que la construcción de los “otros” Clemente Palmas está aún en proceso. De todos modos, en dos o tres trabajos ya se puede vislumbrar un enfoque integral, complementario al de Mora, que augura el camino que debería seguir la investigación sobre nuestro autor en los años venideros.

La primera antología en la que aparece Palma en el nuevo siglo, *El cuento en San Marcos* (2001), realizada por Sandro Chiri y Carlos Eduardo Zavaleta, podría ser calificada de anacrónica, pues hace oídos sordos al debate y repite los juicios negativos que este último tuvo en su artículo contra nuestro autor. Para estos, su cultismo restaría “espontaneidad” a su prosa: aspecto bastante subjetivo. Incluso, en la breve semblanza biográfica de Palma, se llega a deslizar un error de grueso calibre, como afirmar que siguió estudios en psicología⁷⁰ (361).

Por el contrario, en el año 2002, la revista *Ajos & Zafiros* le dedica un dossier a Clemente Palma, homenaje inédito en un medio peruano. En este, además de presentar algunos de sus relatos, incluye dos artículos sobre su obra.

⁷⁰ Clemente Palma realiza las ya mencionadas dos tesis de Letras y otra en 1899, para optar el grado de Bachiller en Jurisprudencia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: *El sentimiento religioso en sus relaciones con la delincuencia* (Narrativa 1: 44), que lamentablemente no ha podido ser revisada en la elaboración de la presente tesis.

El primero es el que escribe Ricardo Sumalavia, “Aproximaciones al ideal estético de Clemente Palma”, quien enfatiza la confluencia del cientificismo imperante en la época junto con la perspectiva pseudocientificista de las ciencias ocultas en autores modernistas como Palma. Asimismo, afirma que su obra sería una bisagra entre el relato romántico y los vanguardistas, de quienes menciona ser deudores de la estética palmista (220)⁷¹. Para Sumalavia, quien comenta la propuesta de Oviedo (1995), en Palma no se abandona del todo el modernismo de Darío, pero sí aparecen nuevos temas como la presencia de lo mágico y lo onírico, que serían propios del postmodernismo. Por ello, nuestro autor, en su singularidad, representaría la complejidad del movimiento modernista (222). Finalmente, el crítico analiza algunas ideas estéticas de nuestro autor, quien afirma que lo perfecto no necesariamente es bello y viceversa. Sumalavia entiende, por ello, que “los recursos para alcanzar los ideales suelen ser contrarios a los cánones de la belleza occidental” (222), conclusión algo reduccionista puesto que parece suponer la concepción clásica como la única manifestación de lo bello en Occidente. Cabría preguntarse, entonces, ¿a qué otra tradición, de no ser así, se adscribiría la estética palmista?

En “Monte sin ánimas. Una aproximación a Clemente Palma desde Dimitri, su epígono”, Gonzalo Portals Zubiarte ubica a Clemente Palma como un antecedente del género de horror en el Perú. Como bien se ha afirmado, el análisis de Portals se encuentra fuertemente influenciado por la lectura de Mora y toca los mismos temas que la estudiosa chilena (Sánchez Franco 31). Sin embargo, la tesis central del crítico, afirmar que es Dimitri la encarnación del mal (Portals 226), es harto cuestionable, puesto que es el

⁷¹ La tesis de Sumalavia es interesante, pero lamentablemente no se encuentra respaldada por ningún argumento.

narrador protagonista, Wladimiro, quien le inflige una serie de males —desde una relación adúltera con su novia hasta asesinarlo— en respuesta a su desinteresada amistad. Este último reúne muchas de las características del protagonista decadente (crueldad, cinismo, desprecio por el otro) presente en los relatos de Palma (cf. “Los canastos”).

En “Clemente Palma y Vargas Vila: a contrapelo de la narrativa fundacional” (2002), Juan Carlos González Espitia analiza los proyectos narrativos de ambos, en quienes halla una propuesta de construcción de nación degenerativa, opuesta a la propuesta constructiva de las ficciones fundacionales. Si en las primeras, en las que existe una preferencia hacia espacios sociales aislados en los que se subvierte la moral de la época, priman las pulsiones tanáticas, las segundas tenderían hacia la pulsión erótica. Por otro lado, en un interesante juicio vincula la noción de fecundidad del amor heterosexual como la norma de tales ficciones —manifiesta en obras del romanticismo y el realismo—, mientras de que la poética de los autores analizados —que el autor identifica con el decadentismo— existiría, más bien, una pulsión hacia la homosexualidad (87). Más adelante, el crítico colombiano identifica algunos de los elementos de subversión moral (incesto, pedofilia) en algunos relatos de Palma. No obstante, la conclusión del texto desmerece en gran forma el trabajo del investigador: sugiere evitar la difusión de dichos autores, pues “no se canonizan los sedimentos oscuros, siempre oprobiosos de la literatura” (91). González Espitia creería, pues, que una de las funciones de la crítica literaria es ocultar las pulsiones tanáticas de la sociedad y relevar en su labor censuradora a los antiguos inquisidores.

En el 2002, Marcel Velázquez dedica uno de los capítulos de su libro *El revés del marfil* a la recepción de las vanguardias en el Perú, en el que incluye un breve acápite titulado “Clemente Palma: de lúcido modernista a enemigo del vanguardismo”. El fundamento principal de la argumentación de Velázquez es el siguiente: Palma habría pasado de una posición de defensor del arte modernista, renovador de la tradición literaria nacional, a una postura conservadora, de abierto rechazo al vanguardismo. Para ello, toma como ejes una entrevista que nuestro autor da a Enrique Gómez Carrillo, aparecida en *Prisma* en 1907, y una reseña negativa que aquel realiza sobre el primer libro de Alberto Hidalgo, aparecida en *Variedades* en 1916. Para el estudioso, es decepcionante el derrotero de Palma, puesto que en el primer texto este había deslizado una definición del artista moderno, caracterizado por “una actitud rebelde contra el orden establecido y el culto a la originalidad” (161). Por la superficialidad de las críticas de nuestro autor, sostiene que en solo nueve años este “ha pasado del umbral del vanguardismo a la defensa de una concepción absolutamente tradicional del arte y la literatura” (163).

Sin duda alguna, el breve texto de Velázquez tiene el mérito de alumbrar una de las facetas menos estudiadas de Palma: la del crítico. La respuesta del asombroso paso de la vanguardia a la retaguardia literaria en nuestro autor no es explícitamente abordada en el texto, pero puede deberse a razones similares a las esgrimidas con respecto a la generación del 900:

Ellos fueron un grupo de escritores formados en la paz de la *belle époque* peruana, durante la consolidación de la República Aristocrática y la expansión de la burguesía nacional (...). Sin embargo, el mundo al cual pertenecían desapareció con la gran crisis del mundo occidental: la Primera Guerra Mundial, la Revolución Soviética, y las movilizaciones sociales en los países periféricos. (Velázquez *El revés* 153)

Sostener que la posición del Palma inicial demandaba un nuevo arte es, empero, cuestionable. En todo caso, la lectura de Velázquez propone interesantes temas que están lejos de haber sido agotados: la relación de nuestros modernistas con las vanguardias, el vínculo de Palma con la generación del 900, la posición de nuestro autor con respecto al arte nuevo, etc.

En el 2004, la revista *Ajos & Zafiros* presenta otro dossier que contiene dos artículos sobre Clemente Palma, ambos lamentablemente de poca relevancia. En el primero, “Panorama de la ciencia ficción en el Perú” (2004), Daniel Salvo intenta incluir a Palma en la tradición de la literatura de ciencia ficción en el Perú. Así, indica que dos relatos, “La última rubia” y “El día trágico”, y su novela *XYZ* pertenecerían a dicho género pues “tienen como temas la especulación acerca del futuro, la reacción de la humanidad ante los resultados de una catástrofe cósmica y la realización de experimentos de duplicación de seres humanos” (39). No obstante, al referir el segundo cuento, evita mencionar el final, que de algún modo disuelve la filiación del relato con la ciencia ficción. Al no estar apoyado en argumentos —solamente relata de forma escueta las tramas de las obras mencionadas—, el texto de Salvo no puede responder a cuestiones ya planteadas por otros investigadores, como la posibilidad de que tales relatos de Palma más bien parodien la ciencia ficción (Mora *Clemente* 100-105).

El segundo artículo, “Antecedentes del cuento de horror en el Perú” (2004), es una publicación de Gonzalo Portals Zubiarte, quien se ocupa de los antecedentes del cuento de horror en el Perú. Por un lado, el investigador plantea que *Cuentos malévolos* es la primera y más sólida muestra de relatos decadentes y góticos en nuestro país. Luego, incluye

algunos de los cuentos de Palma como muestra del género de horror: “En el carretón”, “La granja blanca”, “Andrónico”, “Walpurgis” y “Dimitri era un excelente amigo” (aunque omite *Mors ex vita*, quizás por considerarla una novela corta). Más interesantes son sus juicios respecto de Ricardo Palma, al fundamentar la idea de Ahern de que el tema fantasmagórico le venía a su hijo por vena paterna⁷². Finalmente, en su conclusión el crítico rebate, quizás con acierto, a la especialista y a Escobar al negar que el cuento modernista haya tenido un impacto mínimo en la narrativa finisecular nacional y que sea imposible hablar de cuento modernista. Lamentablemente, falencia apreciada en todo el texto, no se desarrolla ningún argumento que pueda predisponer al lector hacia una u otra posición: los términos en cuestión no son definidos y los relatos aludidos, en estricto, no son analizados.

El 2006 es un año importante para los estudios sobre Clemente Palma, ya que aparece la publicación, en dos tomos, de su narrativa completa. Además de incluir dos textos inéditos y otros de escasa difusión, el volumen viene acompañado de un prólogo de Ricardo Sumalavia. En este, el estudioso inicia su exposición analizando la lectura del fenómeno modernista en la crítica nacional para luego examinar la obra palmista, secciones en las que reitera en gran medida los argumentos que ya había anunciado en su anterior ensayo (2002). Una de las grandes falencias de dicho recuento es la omisión de los grandes proyectos de investigación sobre la obra de Palma: no existe diálogo alguno con las propuestas de Kason o Mora. No obstante, lo que reviste de interés al texto del investigador es la presentación de las obras inéditas o poco conocidas: *El Perú*, *La nieta del oidor*, *Tres cuentos verdes* y *Longhino*. Dado el tema de la presente investigación, nos

⁷² Portals Zubiarte pone como ejemplos las tradiciones “El resucitado” y “El carbunclo del diablo”.

ocuparemos solamente de esta última, teniendo en cuenta que las notas de Sumalavia son las únicas lecturas sobre este texto casi obviado por la crítica palmista.

En su opinión, *Longhino*, que de haberse concluido hubiera podido ser la primera novela modernista en el Perú, es una obra esquemática y reiterativa, debido a que los personajes tenderían a estar contruidos de manera maniquea: todos serían grotescos o esperpénticos, salvo Jesús o Zarah, representantes de la pureza (32). Empero, el estudioso no parece reparar en el aspecto central del texto: la construcción del personaje de Cristo, de gran complejidad, que no se agota en la noción de pureza y que, por el contrario, posee ciertos elementos de la tradición gótica. En general, Sumalavia parece ignorar el problema de la secularización en la narrativa palmista, puesto que en la revisión de su narrativa no comenta ninguno de los relatos heréticos.

Descubridor de dos textos inéditos de Clemente Palma (*Longhino* y *Tres cuentos verdes*) aparecidos en su narrativa completa, en “¿Un nuevo Clemente Palma?: los Tres cuentos verdes de Don Francisco de Carbajal” (2006), Jorge Valenzuela se dedica a analizar el que es, a primera vista, el más insólito de ellos. La tesis central del investigador es que dichos relatos manifestarían una hibridez estética en la que confluye la vena humorística-satírica heredada de su padre, junto con la prédica decadentista ortodoxa (44). En el primer caso, encuentra que el hipotexto de dichos cuentos serían las *Tradiciones en salsa verde* escritas por Ricardo Palma, obras ambas irreverentes, libertinas y con explícitas alusiones sexuales. La segunda filiación se vincularía por afinidad temática con el decadentismo: la presencia del tópico del mal y su materialización en temáticas ligadas a la sexualidad perversa. Vale decir que esta última afirmación es discutible, ya que a nivel

formal, las obras pertenecientes a dicha corriente (no definida por Valenzuela) no pueden ser más opuestas a los tres relatos mencionados⁷³. Otro aspecto distintivo de los *Tres cuentos verdes* radicaría en el empleo del español del siglo XVI y la utilización del relato enmarcado, que complejiza en gran manera las nociones de autor y narrador⁷⁴.

En relación directa con la presente investigación se encuentra el segundo relato, “Las tentaciones de Sancto Anton”, en el que el protagonista somete al diablo, trocado en un joven mancebo, a una relación sexual contranatura. Valenzuela acierta al encontrar en ello un abierto cuestionamiento a los dogmas religiosos, puesto que el pecado del anacoreta le permite alcanzar un nivel de santidad, al ser instrumento de la justicia divina (51, 53).

En su *Historia de la literatura peruana* (2006), James Higgins apoya la discutida postura de señalar a Clemente Palma como quien establece el cuento en el Perú. En su breve recuento, en el que solo comenta *Cuentos malévolos*, el crítico resalta la perspectiva cosmopolita de los mismos y su pretensión de situar la narrativa peruana en la tradición occidental. Encuentra en ellos ciertos elementos del espíritu del *fin de siècle*, la burla al cristianismo y el menosprecio de la moralidad convencional, actitudes que, en última instancia, traducirían la angustia ante un mundo en el que las viejas certezas se derrumban (151).

⁷³ Sobre todo, en la contraposición entre el esteticismo extremado de los decadentes y el tono popular de estos últimos, más deudor en última instancia del humor de la picaresca y los cuentistas del Medioevo (Chaucer, Boccaccio). La estética de la sugerencia de los primeros es casi opuesta a las descripciones realistas, crudas y obscenas de los últimos.

⁷⁴ Dichos aspectos vinculan inmediatamente los *Tres cuentos verdes* con el estudio sobre Don Alonso Henríquez de Guzmán. Vale mencionar que, como es lógico, además de estar escrito en el español del Siglo de Oro, el poema del conquistador español presenta el mismo juego del relato enmarcado, ya que su autor no se atribuye la composición de la obra.

En *La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma* (2007), tesis de la UNMSM, Moisés Sánchez Franco realiza la primera gran investigación sobre un libro poco atendido por la crítica, *Historietas malignas*. A diferencia de los trabajos de Kason y de Mora, aborda el problema desde la hermenéutica social del texto, por lo que se busca develar el diálogo de la obra palmista con el contexto histórico peruano.

Asimismo, la tesis de Sánchez Franco es la primera en realizar un estado de la cuestión serio de la crítica palmista, de las que el autor distingue tres grandes proyectos de investigación: el libro de Kason y los dos de Mora⁷⁵. Las críticas más importantes que les dirige apuntan a la reducción de la obra palmista a solo una de sus vertientes, la modernista, y la pobre representación de su contexto histórico y cultural. Así, por ejemplo, en la investigación de Mora los textos de Palma dialogan con la tradición occidental europea e hispanoamericana, pero los contornos de su ubicación en nuestro contexto son más que difusos. La primera ausencia, la histórica, será cubierta por la tesis comentada.

En el capítulo central, Sánchez Franco articula su análisis en torno al concepto de sujeto aristócrata, en el que identifica a varios de los personajes de *Historietas malignas*. Estos responderían de forma ambivalente o indecisa ante la modernidad, en el sentido que no consiguen adaptarse por completo a las nuevas condiciones del mundo. Dicha reflexión es ilustrativa y permite establecer un vínculo no solo estilístico, sino social y estructural, entre la posición de Palma y los decadentistas franceses; también ellos —podría

⁷⁵ Más adelante, Sánchez Franco también realiza una segmentación de las tradiciones de las lecturas críticas sobre Palma (44-52). Sin embargo, una de sus falencias es la excesiva cantidad de ramificaciones, muchas de las cuales comparten varias características en sí.

aventurarse— ambiguos frente a la modernidad que amenazaba disolver un orden en el que ocupaban, muchas veces, una posición privilegiada.

De particular importancia para el presente proyecto son las reflexiones del investigador en torno al problema del ateísmo en Palma. En el caso de *Mors ex vita*, sostiene que una de las divergencias con la ideología de la aristocracia peruana sería justamente el ateísmo y anticatolicismo de nuestro autor. Empero, ello sería cuestionable: en última instancia parece que el relato, a través de la conversión final del Dr. Kellerman y la confusión de Marcelo, se constituye como una parodia de la razón científicista y privilegia el polo irracional y premoderno, en el que habría que ubicar también a la religión. Por el contrario, al analizar “El hombre del cigarrillo” identifica al Diablo como un sujeto de clase media, en quien se presentarían una serie de características negativas. En ese contexto, Sánchez Franco relativiza el hecho de que el aristocrático protagonista, Klingsor, se catalogue de ateo, puesto que “en el texto las individualidades de los sujetos muchas veces trascienden en intereses y en mentalidades de clases” (95). Este problema es fundamental en Palma, ya que a la larga parece intensificar su ambivalencia frente a aspectos centrales de la modernidad como la secularización: adoptar una postura tajante o clara frente a estos problemas no solo implicaba enfrentarse a su propia clase social, asunto que todavía se resuelve en los márgenes de la voluntad individual, sino reformular parte de su propia identidad y formación cultural.

En el capítulo final, el crítico analiza las implicancias de la presencia de las drogas en el mencionado conjunto de relatos. El mayor acierto de dicha sección es la innovadora interpretación de “En el carretón”, relato fundamental en la cuentística palmista pues es el

primero que publica, como una alegoría de la realidad nacional. Si se corrige el desliz del fechado del relato (es de 1894, no 1897⁷⁶), las reflexiones de Sánchez Franco son aun más pertinentes. La discrepancia con la moral cristiana y sus interdicciones, la resistencia a la modernización evidenciada en los protagonistas y, sobre todo, el clima de violencia, abyección y caos del relato ofrecen un paralelo interesante con el periodo que atravesaba el país en la primera mitad de la última década del XIX: el arduo proceso de la Reconstrucción Nacional luego de la Guerra del Pacífico, la crítica situación económica, y los constantes enfrentamientos entre caceristas y pierolistas. La presencia del sujeto aristócrata en los relatos posteriores de Palma, justamente en el periodo de la República Aristocrática, cuando la oligarquía nacional ha recuperado el poder y ostenta una situación mucho más estable, no puede ser entonces solamente una casualidad.

En *Novela y cuento del siglo XX en el Perú* (2007), un libro publicado por la Universidad de Alicante, Rita Gnutzmann señala a Clemente Palma y Enrique A. Carrillo como los prosistas modernistas peruanos más importantes. Menciona la importancia de *Cuentos malévolos*, aunque lo califica erradamente como el primer volumen de cuentos publicados por algún autor peruano (34). Resalta particularmente el valor de “La granja blanca” y “Los ojos de Lina”.

En un ensayo “XYZ: Dilucidaciones sobre estilística y crítica de lo grotesco” (2008), Christian Elguera se ocupa de XYZ, en particular al analizar el tema de lo grotesco en dicha obra. El crítico resalta el contexto histórico que rodea la publicación de la novela: el proceso de rehabilitación de la crisis de la Gran Depresión y la creciente desconfianza al

⁷⁶ A pesar de que en el prólogo a *Historietas malignas* el propio autor feche el texto en 1897, “En el carretón” aparece en *El Iris* en setiembre de 1894.

egoísmo del capitalismo llevado a sus extremos. Así, la ciencia ficción en general y la obra analizada en particular tendrían un objetivo eminentemente reflexivo: dialogar con la ciencia, la tecnología y el progreso, al poner énfasis en sus riesgos y problemáticas. De esa forma, la ciencia ficción permitiría cuestionar las creencias aceptadas mediante la anticipación del futuro fundado en el presente, haciendo conocer la verdad a través de la ficción.

Más adelante, en un planteamiento audaz, Elguera relaciona los andrógenos creados por Rolland Poe, los “marionetes” de la obra, con la condición humana en general: tanto el hombre como sus creaturas serían dobles, seres escindidos, fragmentos incompletos⁷⁷. En consonancia con las ideas de Mora, Elguera identifica la poética palmista con la poética del mal (que sería energía, libertad y belleza), lo que le permite abordar más adelante el tópico del doble y de lo siniestro. Por otro lado, llega a las mismas conclusiones de Escobar (1965), al demostrar que en XYZ, como en “Los ojos de Lina”, la “dobletud” se manifiesta también como un rasgo de estilo. No obstante, un aspecto cuestionable —deudor también de los postulados de Mora— es hacer de la carne el tema central de la obra palmista: “No sólo en XYZ el cuerpo es lo principal, sino, en general, en toda su obra, donde es la carne el centro de dominio” (3). Sin negar la importancia de dicho tema, creemos que la corporalidad no subordina a lo ideal, y que la relación ambivalente entre ambos polos es la misma que se da en otras esferas como la secularización⁷⁸.

En “La metadiégesis en los cuentos de Clemente Palma” (2011), Glauconar Yue analiza el rol del narrador en los relatos palmistas. En consonancia con los planteamientos

⁷⁷ Hubiera sido interesante relacionar dicha concepción con las reflexiones iniciales de “La Granja Blanca”, en las que el narrador pone en cuestionamiento la existencia real del hombre (Palma *Narrativa* 1: 254-255).

⁷⁸ Ver nota 40.

de Mora, el autor sostiene que en Palma se aprecian diversos niveles de narración, ya sea gracias a un narrador heterodiegético o a un personaje secundario. Ello lo diferenciaría de muchos de sus contemporáneos y crearía, según el autor, una mayor libertad de interpretaciones a los relatos, particularmente útil al momento de tratarse temas controversiales, pues permite al lector elegir entre más de una versión.

Así, el crítico identifica en el primer narrador a un sujeto distanciado de los hechos y que sugeriría al lector adoptar una interpretación similar a la suya (104), generalmente condenatoria del hecho malévolo a relatarse. De ese modo, en los cuentos de Palma es posible encontrarse con narradores que presenten visiones divergentes del mismo hecho (cf. “El hijo pródigo”) y ello permitiría criticar a los discursos del *status quo*, la religión, o emergentes, la ciencia, de modo poco comprometedor para el autor. En otro sentido, según el investigador la metadiégesis opera como un mecanismo desrealizador, ya que permitiría duplicar la ficcionalidad de la historia. A partir de ello, cuestiona en parte a Mora, quien, como ya se ha dicho, rechazaba el deseo de evasión de los modernistas (Yue 105). Si bien esto último debe ser revisado con sumo cuidado (¿no es finalmente la metadiégesis una herramienta discursiva para poner sobre el tapete temas de gran actualidad para la sociedad?), el enfoque de Yue permite aproximarse a uno de los aspectos esenciales de la obra de Palma: la ambivalencia estructural de su obra, puesta en manifiesto ante aspectos centrales como la secularización. Probablemente mecanismos similares a la metadiégesis se hallen presentes no solo en sus relatos, sino en algunos textos ensayísticos donde confluirían posturas divergentes (cf. *Filosofía y arte*).

En *La civilización del horror* (2013), Elton Honores ubica a Clemente Palma en el primer horizonte de la literatura peruana de terror, entre fines del siglo XIX y 1940, en el que la principal influencia es la de Poe. En consonancia con las ideas de Mora, encuentra en nuestro autor un vínculo entre el mal, el sexo y la mujer. La representación negativa de la mujer tendría un origen bíblico y sería un elemento común de la narrativa nacional en dicho periodo. El crítico se dedica a analizar dos de sus textos más conocidos: “La granja blanca”, como parte del tópico del espacio insólito, y *Mors ex vita*, como parte del tópico poeiano de la mujer muerta resucitada.

Respecto al primer relato, sugiere una serie de lecturas: la relación con “The fall of the house of Usher”, los temas del doble y del incesto, la inversión semántica del término “blanco”, la casa como espacio alejado de la modernidad, la relación entre la endogamia y la burguesía peruana, entre otras. De particular interés es la observación de que la granja blanca había sido antes una ermita, por la transformación (¿también se podría decir relación?) del espacio religioso en lo fantástico y perverso (78). Por otro lado, al analizar la novela corta de Palma, encuentra diversos ecos del romanticismo, mas señala la particularidad del deseo de Loredano, el cual estaría más cerca de la necrofilia que del amor romántico. De ello, Honores deduce que el personaje representaría una visión reaccionaria, puesto que este solamente mira hacia el pasado. En una hipótesis novedosa, aunque de muy difícil verificación, sugiere que el texto pudo haber sido inspirado por una leyenda china (124). El texto de Honores, en la línea de la antología de Belevan, tiene el mérito de introducir la obra palmista dentro de la tradición de la literatura peruana. De ese modo, Palma se constituye en una suerte de fundador nacional de diversos géneros como el fantástico o el relato de terror.

En enero del 2014, la revista *Umbral* dedica varios artículos de su segundo número a la obra de nuestro autor. Entre estos, se encuentra “Claves secretas del romanticismo en la narrativa de Clemente Palma” de José Güich Rodríguez. El estudioso nacional sostiene que la narrativa palmista se encuentra situada, tanto por los tópicos o atmósferas que utiliza, en el romanticismo antes que el modernismo. De esa forma, continúa los postulados de Irmtrud Köning, aunque desde una perspectiva algo más precisa. El breve texto de Güich incluye un análisis de “La granja blanca” y de “El quinto evangelio”. Respecto a este último, lo incluye acertadamente en la tradición del demonismo y señala algunos de sus vínculos con la tradición bíblica. No obstante, la interpretación de la inclusión del Quijote es, cuanto menos, poco fundamentada. El analista afirma que la creación literaria (simbolizada por dicho personaje) perfecciona el discurso religioso en tanto está guiada por el ejercicio de la libertad y la imaginación, mas parece no advertir el tono paródico del remate del cuento, así como la formación positivista de Palma que, paradójicamente, también reconocía que la esfera religiosa se regía por lo imaginativo⁷⁹.

A pesar de la validez de muchos de sus argumentos, Güich no consigue fundamentar por qué Palma debe dejar de considerarse modernista a favor de su filiación romántica. En primer lugar, ambos términos no tendrían que excluirse, ya que el mismo autor reconoce que la raíz tanto estética como filosófica del modernismo hispanoamericano es esencialmente romántica (23). Por ello, emplear tópicos del romanticismo no impide ubicar una obra en el horizonte modernista. En segundo lugar, el estudio adolece de un recuento bibliográfico poco exhaustivo. El trabajo de Köning aparece citado solamente a partir del trabajo de Martínez Gómez, bastante menos informado que el de la estudiosa

⁷⁹ Ver 2.3.3.

chilena. Asimismo, no se tienen en cuenta las válidas objeciones de Sánchez Franco a aquel texto. En tercer lugar, el romanticismo de Palma debe matizarse con la formación positivista de nuestro autor, que influye, no solamente en su obra ensayística, sino también en su narrativa. Por último, una aseveración de tal contundencia debería sustentarse en el análisis de un *corpus* más extenso, no tan solo en la revisión de dos relatos.

La evolución de la crítica palmista evidencia la paulatina revaloración de un autor trascendental que fue excluido de algunas de las sistematizaciones más representativas de la literatura nacional (cf. “El proceso de la literatura” de José Carlos Mariátegui, *La formación de la tradición literaria en el Perú* de Antonio Cornejo Polar). Clemente Palma fue un escritor y, sobre todo, un crítico respetado en vida, considerado como representante conservador y, quizás por ello, escasamente estudiado por las generaciones posteriores. La labor de ciertos investigadores —Harry Belevan en el Perú y Earl Aldrich en el extranjero, entre otros— propició la toma de consciencia sobre el valor de la narrativa palmista y clausuró la primera etapa de su recepción crítica.

Durante las últimas décadas del siglo XX, se da un fructífero periodo de valiosos estudios en torno a la obra de nuestro autor que revaloran gran parte de esta, principalmente al agruparla alrededor de ciertos conceptos fundamentales: modernismo, decadentismo o fantástico. El proyecto de Gabriela Mora constituye la culminación del momento anterior, pero también, en la medida que estudia textos poco conocidos del autor de XYZ, anticipa el camino de las investigaciones más recientes. Así, la figura de Clemente

Palma se ha visto enriquecida en los últimos años gracias a trabajos que iluminan aspectos inéditos de su obra.

La ruta de las investigaciones de la narrativa palmista parece estar direccionada hacia una comprensión más exhaustiva y fidedigna de su verdadera relevancia en la literatura peruana. Si se compara la imagen del crítico errático y autor de unos cuantos relatos valederos, examinado siempre a la sombra de su padre, figura todavía sostenida a fines del siglo XX, con la que ha logrado construir la crítica en los últimos años, se puede afirmar que los avances han sido evidentes. Sin embargo, ningún acercamiento a los relatos y novelas de Palma puede asentarse sobre un fundamento sólido si es que no toma en cuenta otra importante faceta de nuestro autor: la del ensayista.

1.3. Recepción crítica del ensayo palmista

La producción ensayística de Clemente Palma ha sido poco analizada por la crítica, en parte porque esta no ha sido reeditada y los originales son de muy difícil acceso. Si se pudiera delimitar un corpus de aquellos textos que sí han sido, al menos, revisados por los estudiosos de su obra, este debería comprender “La decadencia en América” (publicado en *El Iris* en 1894), *Excursión literaria* (recopilación de artículos antes publicados en medios de prensa), *El porvenir de las razas en el Perú* (tesis para optar el grado de bachiller), *Filosofía y arte* (tesis para optar el grado de doctor), “Ensayo sobre algunas ideas estéticas”, “La virtud del egoísmo” (publicado en *El Ateneo* en 1908) y ...*Había una vez un hombre* (1933). Salvo *El porvenir de las razas...*, algo más rebatida y discutida por la intelectualidad peruana, los otros ensayos —centrados en temas de arte, estética y filosofía— solo han sido rescatados del olvido en las últimas décadas. Vale la pena

mencionar que la periodización antes expuesta respecto a su narrativa también se muestra vigente, en líneas generales, en este ámbito.

Durante el primer periodo, particularmente en los primeros años que siguieron a su publicación, *Filosofía y arte* mantuvo cierta vigencia, dado que analizaba temas polémicos como el ateísmo y el satanismo. En *Del romanticismo al modernismo* (1910), suerte de antología y estudio crítico de la literatura peruana, Ventura García Calderón incluye un extracto de la tesis junto con algunos relatos palmistas. Asimismo, al año siguiente, José de la Riva Agüero, en “Influencias imitativas en la moderna literatura peruana” (1911), la menciona, al señalar que nuestro autor “en su tesis doctoral de Letras, trataba con delectación el decadentismo y el diabolismo de Huymans (sic)” (2: 475). En 1921, el filósofo peruano Mariano Iberico hace un recuento de las obras más importantes de Palma, entre las que destaca sus dos tesis, las que considera interesantes incursiones académicas. Sobre *Filosofía y arte*, afirma que “no es un trabajo sistemático sino la exposición animada de ciertas tendencias de fin de siglo (...) cuyo conocimiento debía suscitar aquí un fuerte movimiento de renovación literaria y artística”. Posteriormente, comenta “La virtud del egoísmo”, al que define como un “ensayo paradójico (...), donde la influencia de Nietzsche no se opone al desenvolvimiento de una ideología propia, muy aparente para exaltar entre nosotros la energía individual de suyo tan decaída y vacilante” (citado de Quiroz 60).

Sin embargo, es de suponer que, con el tiempo, tales asuntos perdieron interés y pasaron a un segundo plano, pues hasta fines de la década de 1970 solo aparecieron menciones aisladas a sus textos ensayísticos. Estos eran nombrados en trabajos orientados a su narrativa, mas no constituyeron objeto de estudio por sí mismos: Warren (1940) glosa

extensamente el contenido de *El porvenir...* y, mucho más brevemente, el de *Filosofía y arte*, sin emitir juicio alguno; Sánchez (1951) menciona, sin mucho asidero, que *El porvenir...* se encuentra entre el positivismo y el esoterismo; Basadre (1964) refiere escuetamente los temas de las dos tesis y de “La virtud del egoísmo”⁸⁰. Más elocuente es la referencia que brinda Estuardo Núñez en *La literatura peruana del siglo XX (1900-1965)* (1965). Si bien el estudioso incluye a Palma en su valioso recuento de los ensayistas peruanos —toma en cuenta *Excursión literaria y Filosofía y arte*—, la mención no está acompañada de comentario alguno sino, más bien, de una reiterada crítica a su incomprensión de la “nueva poesía”. Evidentemente, la opinión del investigador nacional es fundada, pero refleja la omisión de la institucionalidad literaria respecto de las obras juveniles de Palma. Quizás Núñez no pudo leerlas, pues solo así sería explicable la indiferencia ante textos renovadores de la tradición literaria peruana.

De otro lado, E. A. Aldrich reconoce en *Excursión literaria*, a pesar de la falta de perspectiva histórica, una sorprendente lucidez respecto al vínculo entre modernismo y decadencia, mientras los referidos trabajos de Carter⁸¹ presentan algunas luces sobre la figura periodística de Clemente Palma, particularmente a partir de su comentario de “La decadencia en América”, aparecido en *El Iris*. Donald Yates, por su parte, hace una breve referencia a *Excursión literaria* y establece, acertadamente, la relación entre el último ensayo de dicha colección, “La Filosofía y la Literatura”, y *Filosofía y arte*.

⁸⁰ Como se mencionó en el acápite anterior, las referencias erradas son muy comunes en este periodo: Warren titula la tesis *El porvenir de la raza*, Sánchez consigna la fecha en 1901 y Basadre afirma que las ideas estéticas de Palma estaban caracterizadas por su biologismo (ver p. 43).

⁸¹ Ver pp. 47-50.

Sin embargo, será recién David Sobrevilla (1982) quien aborde a nuestro autor desde la perspectiva de la filosofía. El investigador peruano hace mención de *Filosofía y arte*, “Lección inaugural del curso de Estética”⁸² y “Ensayo sobre algunas ideas estéticas”. Del primero, afirma que la tesis central radica en que “el ascenso de la razón en el mundo contemporáneo ha puesto en entredicho a la religión y al arte, fundados ambos en vivencias sentimentales e imaginativas. La religión estaría condenada a convertirse en una práctica de la multitud ignorante; por consiguiente, hay que preguntarse por el porvenir del arte en un mundo irremisiblemente ateo” (134). Asimismo, al comentar el último de los ensayos citados, anota la influencia de Bergson en nuestro autor. Ahora bien, si para Sobrevilla el bergsonismo es una de las corrientes de la reacción espiritualista peruana que se opone al positivismo a comienzos del siglo XX, no por eso deja de situar a Palma dentro de los autores de la última corriente. Por consiguiente, puede deducirse que el idealismo⁸³ —tan presente en la narrativa y los ensayos estéticos de Palma— es una presencia importante que, sin embargo, no termina de desplazar una concepción filosófica eminentemente positivista.

En las dos últimas décadas del siglo XX, la investigación literaria se apoya constantemente en los ensayos de nuestro autor para poder fundamentar sus hipótesis. En esos casos, la ensayística se encuentra claramente subordinada a la narrativa y se examina aquella a partir de su relación con esta. De ese modo, Kason sostiene que los relatos de Palma dan forma a los planteamientos teóricos de sus ensayos⁸⁴; por su parte, la lectura de *Filosofía y arte* le permite afirmar a Viñuales Guillén que Palma conocía diversos aspectos

⁸² Dicho texto, que data de 1906, ha sido muy poco trabajado por la crítica.

⁸³ Sobrevilla también denomina “reacción idealista” a la “reacción espiritualista”.

⁸⁴ Ver pp. 60-64.

de la estética decadente y, más interesante aun, este habría relacionado lo religioso con lo imaginario (105-107); finalmente, López Maguiña hace un análisis intertextual para así encontrar presentar una lectura innovadora de “El príncipe alacrán”.

Se tendrá que esperar hasta el libro de Gabriela Mora (2000) para leer un recuento más extenso de los ensayos de nuestro autor. En efecto, la investigadora chilena dedica un capítulo a analizar las influencias ideológicas de Palma y su producción ensayística. Mora plantea que no existiría divergencia entre sus narraciones y sus ensayos, puesto que ambos convergerían en una actitud crítica ante la tradición y abierta frente a la modernidad literaria; incluso, los últimos presentarían planteamientos que, revestidos de un ropaje ficcional, serían presentados en las primeras (*Clemente* 38). Ello sería más evidente en *Filosofía y arte*, obra clave para entender los relatos palmistas. Según la investigadora, si bien Palma expresaría un temor ante aspectos de la modernidad, como el surgimiento de la “mujer nueva” y el proletariado, especula que nuestro autor podría haber matizado algunas de sus convicciones para así convencer a su jurado (*Clemente* 35-36, 44). Además, la autora tiene el mérito de analizar otros textos como *El porvenir de las razas en el Perú*; “Ensayo sobre algunas ideas estéticas”, del que valora una concepción moderna de lo bello, que no se equipara con lo perfecto, lo bueno o lo útil; y “La virtud del egoísmo”, en el que identifica la influencia nietzscheana y la crítica al cristianismo.

Gran parte del aporte de Mora reside en poner en relieve un aspecto casi olvidado de la obra palmista, sus ensayos, y exponer sus contenidos de forma sintética y clara. No obstante, por momentos el análisis es demasiado inmanente y el diálogo intertextual con otros textos del modernismo latinoamericano (cf. *Los raros*) se hace extrañar. Además, la

tesis central de la autora, la correspondencia total entre los ensayos y la narrativa de Palma, es cuestionable y cuanto menos debe ser matizada⁸⁵.

Posteriormente, ciertos autores hacen menciones tangenciales a los ensayos de Palma (Sumalavia *Aproximaciones*; Valenzuela), pero siempre en el contexto del análisis de su narrativa. Tal situación cambia con “Volver a Clemente Palma: la figura del gobernante y del intelectual” (2009), ensayo de Christian Elguera enfocado en la posición política de Palma. A pesar de que el tema excede en cierta medida la presente investigación, algunas de las ideas planteadas son de interés para ubicar a nuestro autor con respecto al contexto nacional. El crítico sostiene que la postura de Palma se construye a partir de su disidencia con el civilismo, a nivel político, y con la generación del 900, a nivel intelectual: ambos simbolizarían el conservadurismo, la inacción y el atraso. De esa forma, la crítica al catolicismo de sus relatos y su posición como periodista frente a temas coyunturales (la libertad de cultos o la consagración del Perú al Sagrado Corazón de Jesús) permitiría hablar de una trayectoria coherente. Por otro lado, el investigador propone una hipótesis que lamentablemente no llega a desarrollar del todo: Palma habría pasado de una posición novecentista, del arte por el arte, representativa de su primera etapa (las dos tesis y quizás los *Cuentos malévolos*), a otra de acción política más decidida (su labor periodística, las crónicas de Corrales, su participación activa en la política, su novela más social: *XYZ*) (2). Dicho viraje podría ejemplificarse a partir de las dos revistas más importantes que Palma dirigió: *Prisma*, más culta y aristocrática; y *Variedades*, más popular y cotidiana (podría decirse más burguesa).

⁸⁵ Ver p. 75-76. La presente tesis analiza el tratamiento de un mismo tema, la secularización, en los ensayos y relatos de Palma. Como se verá en los siguientes capítulos, dicho abordaje dista de ser homogéneo y presenta importantes variantes.

Los méritos del ensayo de Elguera son significativos: consigue trazar un perfil del Palma intelectual, para lo que incluye textos muy poco analizados del *corpus* (*Había una vez un hombre...*, *Crónicas doméstico-político-aurinas*, artículos de *Variedades*, los prólogos, etc.), hecho que vuelve su abordaje interdisciplinario. No obstante, quizás habría que matizar el perfil de nuestro autor respecto a todo aquello que se entiende como la tradición (la ideología oligárquica, la religión católica, el civilismo): valdría la pena confrontar la investigación de Elguera con la de Sánchez Franco (2007), quien llega a resultados distintos. En última instancia, es de vital importancia comprender que Clemente Palma se ubicaba en la confluencia de posiciones diversas, por lo que sus posturas, ora disidentes, ora conservadoras, articulaban un conjunto amplio y muchas veces contradictorio.

Al año siguiente, Rubén Quiroz publica *La razón racial: Clemente Palma y el racismo a fines del siglo XX*, primer libro dedicado a nuestro autor en su faceta de ensayista. El investigador sitúa a Clemente Palma dentro de la línea del positivismo biólogo con rasgos premodernos, caracterizado por el propósito de crear una identidad nacional basada en la homogeneización y la exclusión⁸⁶. Además, realiza una valoración de la recepción de *El porvenir de las razas en el Perú* y del racismo en Palma⁸⁷, en la que polemiza algunos aspectos de la interpretación de Mora. Finalmente, antes de analizar la

⁸⁶ “La tesis de Palma recoge los elementos conceptuales naturalistas y positivistas y los enhebra mostrando una maquinaria argumental que lo lleva a deducir un sistema de exclusión antropológica para la sociedad peruana como condición *sine qua non* para su posible permanencia como tal. Teoriza una estructura social que plantea claramente un orden étnico donde se instituya la manipulación de los grupos sociales subsumidos a un relato ontológicamente superior” (Quiroz 73).

⁸⁷ Además, Quiroz menciona dos trabajos de Gonzalo Portocarrero en torno al racismo, en los que se comenta el trabajo de Palma: “El fundamento invisible: función y lugar de las ideas racistas en la República Aristocrática” (en *Mundos interiores* de Aldo Panfichi y el propio Portocarrero, 2004, Universidad del Pacífico) y *Racismo y mestizaje* (2007, Fondo editorial del Congreso).

tesis de Palma, se dedica a rastrear algunos elementos racistas en “La última rubia”, *XYZ* y *El Perú*.

Si bien Quiroz se propone llenar un vacío respecto a la ensayística palmista y colmarlo con una interpretación coherente, lo que en parte logra, su texto contiene ciertas falencias que desmerecen su investigación. En primer lugar, la revisión crítica dista de ser completa, puesto que menciona trabajos que no son profundizados. Además, es notable la ausencia del texto de López Maguiña recogido anteriormente, que analiza el mismo tema de Quiroz y lo aplica a un relato, “El príncipe alacrán”, tampoco contemplado por el investigador. Otro problema quizás aun más severo de su planteamiento reside en que analiza la tesis palmista en desconexión con el resto de sus ensayos. Por consiguiente, Quiroz no problematiza la filiación filosófica de Palma, pues reduce su espectro a *El porvenir de las razas en el Perú*. Tendencias también presentes en nuestro autor como el espiritismo o la influencia de Nietzsche son obviadas, lo que redundaría necesariamente en un empobrecimiento de su relieve intelectual.

Puede afirmarse que la recepción crítica de los ensayos de Clemente Palma ha seguido un proceso análogo al de su narrativa y que mantiene, aunque con ciertas divergencias, las tres etapas ya descritas. Así, en el primer periodo (1904-1984), sus textos, particularmente el polémico *Filosofía y arte*, gozaron de cierto prestigio, el mismo que fue diluyéndose después de su muerte hasta caer en el olvido. El estudio de Sobrevilla cumpliría una función similar en el ensayo a la antología de Belevan en el cuento, en tanto que integra la obra palmista dentro de una tradición.

Por su parte, el segundo periodo de la recepción palmista (1984-2000), tan fructífero con respecto a la investigación de su narrativa, no prodigará trabajos importantes en relación a sus ensayos. No obstante, vale reconocer que en esta época hay una suerte de redescubrimiento de estos, en especial por el vínculo intertextual que podía hacerse con respecto a *Cuentos malévolos*, aún el libro que más interesaba a la crítica. Autores como Kason (1988), Viñuales Guillén (1991), López Maguiña (1996) o Mora (2000) analizan los relatos de Palma a la luz de sus planteamientos ensayísticos y presentan las primeras hipótesis sobre el vínculo entre ambos. La última autora, además de clausurar el periodo, integra a la discusión textos poco conocidos (cf. *Excursión literaria*, “Ensayo sobre algunas ideas estéticas”, “La virtud del egoísmo”), hecho que favorece en gran medida el surgimiento de investigaciones posteriores.

Durante el tercer periodo (2001-2014), la cantidad de estudios sobre los ensayos de Palma todavía no ha llegado a multiplicarse, tal como ha sucedido con su narrativa. De todos modos, durante el último lustro, estos ya han sido merecedores de trabajos de magnitud, como la investigación de Quiroz (2010)⁸⁸, o exploraciones sobre facetas poco revisadas como la política (Elguera). Todo ello no hace sino demostrar la vigencia de un autor cuya variada producción exige un abordaje integral. Asimismo, es menester restablecer el lugar de textos que, como *Filosofía y arte*, ejercieron una poderosa fascinación en su momento.

⁸⁸ Hasta la fecha se han realizado dos tesis sobre los ensayos de Palma. La primera es la de Rubén Quiroz, quien publica *El racismo en “El porvenir de las razas en el Perú” (1897) de Clemente Palma* (2008), la cual presumiblemente sirvió de base para la publicación del libro ya reseñado. Además, en el 2014 se ha sustentado *El pensamiento estético de Clemente Palma en dos ensayos: Excursión literaria y Filosofía y arte* de Wilmer Basilio, tesis de licenciatura aún inédita. Dicho trabajo, que acomete una de las tareas pendientes de la crítica literaria, no ha podido ser consultado antes de la realización de la presente investigación.

1.4. La crítica palmista y la secularización

El recuento realizado demuestra que la secularización no ha sido un tema privilegiado por parte de la crítica para abordar la obra palmista. Si se dejan de lado algunas menciones aisladas, solo puede considerarse que seis autores se han detenido a examinar el problema mencionado: Unamuno, Köning, Sobrevilla, Kason, Viñuales Guillén y Mora. De los investigadores, solo Köning emplea el término secularización y, lo que es más elocuente, solo uno, Sobrevilla, es peruano. Si a ello se le agrega que este analiza solamente la producción filosófica ensayística de Palma, puede concluirse que la crítica nacional ha omitido de forma absoluta el tema de la secularización en la narrativa palmista.

Dos han sido los enfoques respecto a la influencia de la secularización en Palma, los que, si bien no son excluyentes, presentan un matiz y un modo de lectura distinto. En las líneas siguientes, se expondrán ambas perspectivas.

1.4.1. La perspectiva del ateísmo y la voluntad de renovación

La primera perspectiva hace del ateísmo el elemento central de la posición palmista frente a la secularización. Al analizar *Filosofía y arte*, David Sobrevilla presenta dos puntos vitales: recalca el vínculo entre religión e imaginación que Palma señala, y afirma que el arte debe pensarse en un mundo irremisiblemente ateo. El primer postulado del filósofo nacional es un tema central en la obra palmista, pero el segundo puede ser matizado, ya que nuestro autor afirma que es muy poco probable que el ateísmo se expanda en la

población y, que de llegar a realizarse, ello tendría consecuencias terriblemente negativas⁸⁹.

Por otro lado, es útil recordar las dos ideas de Nancy Kason respecto a este tema: a partir de la lectura de *Filosofía* y arte, sostiene que el ateísmo es la base ideológica de la obra palmista y tales planteamientos filosóficos aparecerían en sus narraciones, particularmente en los relatos heréticos y XYZ. Dicha novela también le permite evidenciar cómo la ciencia ha desplazado a la religión.

Finalmente, Gabriela Mora, sobre todo en el volumen que dedica a la obra de Palma (2000), se detiene en analizar determinados tópicos de la secularización: la muerte de Dios, la representación del diablo, así como la posición anticlerical palmista. Si bien la chilena se cuida de no vincular a nuestro autor con el ateísmo, lo posiciona como un renovador de la literatura y sociedad peruanas, al abordar temas tabú como el sexo o el problema del mal. Además, también considera que los ensayos palmistas deben leerse en relación homóloga con sus narraciones; aquellos son las guías cuya lectura debe señalar los derroteros de estas.

Como puede evidenciarse, los argumentos de Kason y Mora (Sobrevilla solo se centra en 1), tienen puntos en común: (1) el ateísmo es el sustrato ideológico de la obra palmista, (2) esta posee un ímpetu renovador y cuestionador de los tabúes de la sociedad peruana de su época, y (3) las narraciones de nuestro autor revisten de forma ficcional los planteamientos de sus ensayos. La presente tesis sostiene una postura discrepante, sobre todo de 1 y 3. Es posible que la intención del autor haya sido cuestionar los tabúes de su

⁸⁹ Ver pp. 133-134.

época; no obstante, el ateísmo no habría sido una posición absoluta en la obra palmista, ni siquiera en su obra ensayística. Más aún, el hecho de equiparar sus ensayos y su narrativa respecto al tema de la secularización sería una premisa errada. En los siguientes capítulos, se buscará demostrar que los ensayos presentan una postura, bastante más “laica”, que no necesariamente se condice con su narrativa. Por ello, y sin negar los aportes de Kason y Mora, la línea investigativa privilegiará la otra posición, más cautelosa frente a la relación entre el ateísmo y la obra palmista.

1.4.2. La perspectiva de la secularización y la crisis de los antiguos valores

Miguel de Unamuno se negó a leer los *Cuentos malévolos* como una obra atea. A pesar de que sus argumentos no fueron convincentes, hemos de repetir sus dos planteamientos principales: Palma poseería una preocupación ética y su negación de Dios puede ser, en algunos casos, una forma de afirmarlo. Las intuiciones del escritor español son una hipótesis de trabajo, que la presente investigación buscará fundamentar y desarrollar.

Luego de ochenta años, Irmtrud Köning retoma los planteamientos de Unamuno desde la perspectiva de la secularización. Para ello, analiza ciertos relatos, “Parábola”, “El quinto evangelio”, “El hijo pródigo”, a la luz del tópico de la muerte de Dios, al leerlos como una alegoría del estado de la religión. Además, encuentra connotaciones blasfemas en “La granja blanca”, y el tópico de la simbiosis del misticismo y el erotismo en “Leyendas de haschisch”. Sin embargo, para Köning, Palma no es un autor convencido del ateísmo; por el contrario, sus “insultos a Dios” serían un modo de buscarlo y de dejar constancia de un cambio del estado de ánimo, la secularización, que no sería deseable.

Por último, Pedro Viñuales Guillén plantea también dos ideas importantes respecto a la relación de la obra palmista con la secularización (si bien no menciona dicho término). Como Sobrevilla, hace nuevamente el vínculo entre la religión y la imaginación, planteamiento fundamental para entender la asimilación de la secularización en Palma. Por otro lado, sugiere que el tópico de la representación diabólica sería meramente un recurso literario, el cual no buscaría necesariamente una inversión del sistema religioso tradicional.

Los planteamientos de la siguiente postura pueden resumirse en ciertos puntos centrales: (1) la obra de Palma evidencia el proceso de secularización de la cultura occidental, (2) cuya consecuencia más radical, el ateísmo, no es necesariamente adoptada por nuestro autor. Puede advertirse que, a diferencia de los estudiosos anteriores, Unamuno, Köning y Viñuales Guillén son más cautos al plantear la relación entre Palma y el problema de la secularización. Desde dicha perspectiva, este no sería un autor absolutamente renovador o “de avanzada”, sino que en su obra coincidirían tendencias e influencias contradictorias y su postura, al modo de los decadentes, reflejaría el conflicto de la pérdida de los antiguos valores desplazados por la secularización.

Como habrá podido observarse, la segunda postura es la más afín a la presente investigación. En el siguiente capítulo, se buscará examinar el modo en que Palma leyó la tradición de la secularización, definir cómo esta influyó en nuestro país y precisar su alcance en los ensayos palmistas.

CAPÍTULO II

EL ENSAYO DE CLEMENTE PALMA EN EL CONTEXTO DE LA SECULARIZACIÓN DEL SIGLO XIX

Como se evidencia en el capítulo anterior, la secularización es uno de los aspectos constitutivos de la experiencia de la modernidad y sus efectos son rastreables en los más diversos niveles de la vida moderna. Sin embargo, y a pesar de ello, un intelectual de la talla de Rafael Gutiérrez Girardot lamentaba hace unas cuantas décadas la escasa atención que dicho tema había recibido por parte de los estudiosos del modernismo hispanoamericano (18). El objetivo del presente capítulo es justamente reconstruir el contexto del proceso de secularización de fines del siglo XIX y analizar su impacto en la obra no ficcional de Clemente Palma, quien como queda demostrado en las líneas posteriores, fue un fino observador de los fenómenos trascendentales de su tiempo.

En el primer apartado, se realiza un mapeo de las manifestaciones literarias de la secularización en Occidente durante el siglo XIX que Palma leyó, comentó y discutió en sus textos tempranos. La intención es precisar el conocimiento que tuvo nuestro autor de dicho fenómeno y detallar su posición frente a sus representantes. Más adelante, se

restringe el espectro al contexto nacional durante el primer siglo de vida republicana, con el objetivo de fundamentar la lenta, aunque profunda, huella que la secularización imprimió en nuestro país. Se postula que, a lo largo de esos años, es posible hablar de una tradición liberal y laica que, guiada por el ideal del progreso, empieza a socavar las bases de la sociedad religiosa colonial y permite, a fines de siglo, el surgimiento de un grupo de intelectuales fuertemente cuestionadores del catolicismo y de sus valores.

Finalmente, en el último acápite se analiza la percepción del proceso de secularización por parte de Clemente Palma. Vale enfatizar que si bien los textos centrales empleados para el análisis son sus tesis y algunos ensayos, también ha sido tomada en cuenta su faceta de cronista y poeta. En última instancia, ello permite comprobar cuán consciente fue nuestro autor del problema religioso y cómo logró articular una posición sólida y coherente, muchas veces percibida como provocadora o impopular en la sociedad peruana finisecular y de la República Aristocrática. Las divergencias o variaciones entre dicha postura y la ideología subyacente en su producción narrativa es materia de estudio del siguiente capítulo.

2.1. La tradición secular de Clemente Palma

De seguirse la periodización hecha por T. S. Eliot respecto a las etapas de la secularización en la novela inglesa⁹⁰, puede afirmarse que Clemente Palma formaría parte, tanto cronológica como temáticamente, del segundo grupo: los autores finiseculares que cuestionan y dudan respecto de la fe cristiana. Sin embargo, nuestro autor no solo forma parte de una tendencia propia de su época, sino que, a través de sus ensayos y producciones

⁹⁰ Ver p. 24-25.

críticas, demuestra conocer las raíces de una tradición que, podríamos denominar, secular. A la luz de todo ello, el hecho de que Palma haya hecho de la crítica al cristianismo uno de los temas centrales de su obra narrativa y ensayística no resulta en absoluto sorprendente.

Una de las primeras manifestaciones de la secularización en la literatura occidental se encuentra en la obra del escritor romántico Jean Paul: el “Discurso del Cristo muerto desde el edificio del mundo, sobre que no hay Dios” incluido en la novela *Siebenkaess* (1796). Así como en muchas de las narraciones de Palma, el protagonista es Jesucristo, quien aparece en un mundo devastado y revela a los otros hombres la inexistencia de Dios⁹¹. Palma menciona al hoy olvidado narrador alemán⁹², al comentar el humorismo y la ironía de los autores sajones en “La filosofía y la literatura”, noveno acápite de *Excursión literaria* (75). En sus anotaciones, el joven escritor deja traslucir su admiración por dicho recurso retórico, que será uno de sus predilectos para cuestionar al discurso religioso.

Durante el siglo XIX, se dieron diversos intentos de conciliar la fe cristiana, el pensamiento racionalista y la idea del progreso. Uno de los más célebres es la biografía que Ernest Renan, autor admirado por modernistas como Rodó o Darío, dedica a Cristo en *Vie de Jésus* (1863). La obra, muy popular, fue sumamente criticada por los representantes de la Iglesia oficial, no por contradecir los valores religiosos, sino por omitir u ocultar muchos de los credos más “irracionales” del cristianismo: la virginidad de María, los milagros de Jesús, etc. Renan incluso llega a sugerir que muchos de ellos pudieron deberse a las exageraciones de la leyenda popular y al hecho de que la ciencia y la medicina de la época

⁹¹ Existe cierta similitud con la actitud de Cristo en “Parábola”, quien consiente que el mal y el dolor regresen a la humanidad para así evitar el hastío (Palma *Narrativa* 1: 205-206). Por su parte, las semejanzas argumentales con el relato “Finis desolatrix veritae” de Abraham Valdelomar son evidentes.

⁹² Aunque castellaniza su nombre (lo llama “Juan Pablo”). También fue conocido, con el mismo nombre, por Manuel González Prada, quien lo menciona en *Páginas libres*.

no estuviesen desarrolladas. En una muestra de la actitud de la intelectualidad frente al problema de la fe, el autor propone una religión pura, sin templos, rituales o sacerdotes, y la reclama como el proyecto original de Cristo⁹³. Así, en su obra puede advertirse una operación bastante común en el pensamiento secular: el rescate del “hijo”, a quien se considera como un hermano, un hombre de carne y hueso, en detrimento de Dios padre, mucho más abstracto e irreal⁹⁴.

Sin embargo, la actitud de Palma frente al texto de Renan, a quien comenta en *Excursión literaria*, es elocuente e ilumina parte de su propio pensamiento. Luego de admirarse respecto de la fuerte oposición que suscitó el libro entre los círculos eclesiásticos oficiales y el contraste del perfil trazado de Jesús⁹⁵, afirma que a este solo le encuentra un defecto: “el defecto estuvo, repito, en no haber conservado en Jesús la entidad divina. El Jesús de Renan resultó la más bella persona moral; pero el nimbo radioso de la divinidad cayó destrozado ante la lógica suave y plácida, pero severa, de Renan (*Excursión* 71)”. Lo que Palma reconoce no es otra cosa que los efectos de la secularización en la creencia religiosa. ¿Por qué un joven crítico, polémico e irreverente, que luego adoptará una fuerte postura en contra de la religión que ya se deja adivinar en *Excursión literaria*, se lamenta la desmitificación del personaje de Jesús? ¿Por qué llamarlo “defecto”? Quizás la postura de Palma frente a la religión se irá recrudeciendo a lo largo de los años, pero es más

⁹³ “En acceptant les utopies de son temps et de sa race, Jésus sut ainsi en faire de hautes vérités (...). C’était la religion pure, sans pratiques, sans temple, sans prêtre ; c’était le jugement moral du monde décerné à la conscience de l’homme juste et au bras du peuple” (“Aceptando las utopías de su época y de su raza, Jesús supo hacer de ellas altas verdades (...). Era la religión pura, sin prácticas, sin templo, sin sacerdote; era el juicio moral del mundo concedido a la conciencia del hombre justo y a los brazos del pueblo”) (Renan *Vie* 167).

⁹⁴ “Si el cristianismo encuentra simpatía todavía parcialmente [para el ateo], la halla en cuanto esta simpatía es reconocimiento de Cristo y contemporáneamente negación de Dios” (Rahner y König 97-98).

⁹⁵ Dice sobre Renan y *Vie de Jésus*: “Se lo creyó entonces un ogro, un demagogo incendiario, un anarquista, un tipo negro, tétrico, hidrófobo. Y sin embargo no he visto un rostro más plácido, más dulce y simpático que el de los retratos de Renan” (*Excursión* 70-71).

probable que sus reparos se centren principalmente en la calidad del personaje que construye el prosista francés. Es decir, la crítica de nuestro autor pertenecería antes al orden estético que al moral. Ello se confirmaría en la construcción del personaje de Cristo que prefiere en sus propias narraciones, como se verá, muy distinta a la de Renan.

No obstante, existió otra tradición que sí supuso una crítica frontal y, en muchas ocasiones, provocadora frente al cristianismo, en particular, ante su moral. Si bien el tópico del cura voluptuoso ya había hecho el vínculo entre el mal, el sexo y la figura religiosa, es con las obras del decadentismo que la ironía y la provocación se incrementan, al mismo tiempo que alcanzan ya no solamente a los representantes de la Iglesia, sino a la religión misma: se pasa del anticlericalismo al cuestionamiento real del cristianismo⁹⁶. Entre otros temas, se interesaron por el satanismo o la representación blasfema de figuras religiosas; de modo general, proyectaron una imagen del mundo en la que el mal se constituía como un elemento esencial y necesario. Empero, la liberación de las instituciones y símbolos religiosos fue parcial, ya que “un Baudelaire, un Huysmans, un Barrès, por no hablar de los autores de lengua española, siguieron moviéndose en el ámbito de las imágenes y nociones de la fe perdida. Pero se sirvieron de esas imágenes y nociones para describir fenómenos profanos” (Gutiérrez Girardot 19-20). Es sin duda en esa esfera en la que Palma desarrolló su obra; fueron dichos autores quienes configuraron su marco cultural, como abundantemente lo ha demostrado la crítica (Kason; Mora *Clemente*).

⁹⁶ La ironía fue el rasgo central de la crítica decadentista, como bien lo evidencia Barbey d'Aurevilly, en su relato “À un Dîner d'Athées”: “L'athéisme du XVIIIe siècle avait des prétentions à la vérité et à la pensée. Il était raisonneur, sophiste, déclamatoire, surtout impertinent (...). Nous qui sommes venus après ces gens-là, nous avons aussi notre athéisme, absolu, concentré, savant, glacé, haïsseur, haïsseur implacable!” (“El ateísmo del siglo XVIII tenía pretensiones de alcanzar la verdad y el pensamiento. Era razonable, sofista, declamatorio, sobre todo impertinente (...) ¡Nosotros, que hemos venido después de ellos, tenemos también nuestro ateísmo: absoluto, concentrado, sapiente, frío, que odia, que odia de modo implacable!”) (333).

Ahora bien, si se sabe que nuestro autor los conoció, es más discutible afirmar con cuánta profundidad o precisión. En todo caso, *Excursión literaria y Filosofía y arte* demuestran que Palma estaba al tanto de las corrientes más recientes y que tenía familiaridad con unas cuantas obras de importancia. En el primer volumen, realiza una escueta clasificación del arte moderno, en la que menciona a los demoniacos, los macábricos, los blasfemos, los parnasianos, los japonistas, etc. Así, al referirse a los primeros, solamente nombra al poeta cubano Bonifacio Byrne; al hablar de los blasfemos, se refiere a Jean Richepin, autor de *Les blasphèmes*, y a un supuesto discípulo suyo llamado Valvor. Así, llama la atención su falta de perspectiva, pues no incluye a Baudelaire —autor a quien admiró y llamó “el padre intelectual de la nueva raza de escritores que se ha apoderado del Arte” (Palma *Filosofía* 35)—, ni hace mención alguna a poemas de *Les fleurs du mal* como “Bénédiction” o “Le reniement de Saint Pierre”⁹⁷ (¿habría podido leer el poemario completo?), cuyo estilo marca la pauta y el tono de la literatura blasfema posterior. Es posible que la cercanía temporal y la dificultad para adquirir los textos (el medio privilegiado era la prensa, donde se favorece el fragmento sobre la totalidad del libro) hayan propiciado un conocimiento desigual, con tendencia a confundir al maestro con sus epígonos.

En *Filosofía y arte*, Palma profundiza bastante más el tema de los demoniacos e incluso reconstruye una tradición de cantores del diablo, entre los que incluye a Carducci y a Baudelaire. A diferencia del libro anterior, el joven crítico sí manifiesta una posición

⁹⁷ En el primero, se compara de forma implícita al poeta con Jesucristo y se da una imagen blasfema de María, la madre, quien lo detesta. En el segundo, San Pedro critica la insaciabilidad de Dios por el sufrimiento humano y descalifica a Cristo por su sumisión. Palma sí menciona otro poema importante, “Les litanies de Satan”, cuando se ocupa de la poesía de temática satánica. Allí el satanismo aparece claramente como un sustituto de la religión perdida y el diablo es representado de modo positivo. Ver I.1.4. (acápites “b” y “c”).

frente a ellos que, con sus reparos, puede calificarse de negativa. Considera el satanismo como el reverso de la religión⁹⁸: sería una de “las aberraciones de la fe espoleada por la duda” (*Filosofía* 21) y, en última instancia, una neurosis violenta, no un intelectualismo filosófico. Por ello, “muchos de los escritores que han espigado en el campo rojo del diabolismo (...), lo han hecho sin que ello interese profundamente su fe y el concepto religioso de su alma. Algunos han cantado con el mismo entusiasmo a Jesús y a la Virgen que al Demonio” (*Filosofía* 34). Así, descalifica al satanismo por su irracionalismo, que lo acerca antes a la religión que a la ciencia positiva⁹⁹. Sin embargo, tanto en sus ensayos como en su narrativa, queda en evidencia que Palma se sintió atraído por los coqueteos de la literatura con el satanismo y ello se refleja en el gran interés que manifestó por uno de los autores más importantes del decadentismo: Joris-Karl Huysmans.

Si la crítica ha enfatizado los importantes vínculos intertextuales de Huysmans y Palma (Mora, 2000), lo ha hecho teniendo en mente su novela más célebre, *À-Rebours* (1884), pero acaso ha descuidado la relación con *Là-Bas* (1891). Esta es, sin embargo, la más relevante para el tema de la secularización y aquella que nuestro autor

⁹⁸ Este planteamiento es el mismo que subyace en *Là-Bas* de Huysmans (292) y es absolutamente vigente en muchos críticos de la religión del siglo XX, como Emil Cioran: “Pour croire à la réalité du salut il faut au préalable croire à celle de la chute: tout acte religieux débute par la perception de l’enfer, —matière première de la foi; — le ciel, lui, ne vient qu’après, en guise de correctif et de consolation: une luxe, une superfétation, un accident exigé par notre goût d’équilibre et de symétrie. Le diable seul est nécessaire. La religion qui s’en dispense s’affaiblit, s’effrite, devient piété diffuse, raisonneuse” (“Para creer en la realidad de la salvación, es indispensable creer en aquella de la caída: todo acto religioso se inaugura por la percepción del infierno, materia prima de la fe; el cielo no viene más que después, a modo de correctivo y consolación: un lujo, una redundancia, un accidente exigido por nuestro gusto de equilibrio y simetría. Solo el diablo es necesario. La religión que lo omite se debilita, se desmorona, se convierte en piedad difusa, razonadora”) (188).

⁹⁹ En ello, coincide en gran medida con la visión del satanismo de un autor cristiano como Eliot: “Satanism itself, so far as not merely an affectation, was an attempt to get into Christianity by the back door. Genuine blasphemy, genuine in spirit and not purely verbal, is the product of partial belief, and is impossible to the complete atheist as to the perfect Christian. It is a way of affirming belief” (“El satanismo en sí, no como una mera afectación, fue un intento de ingresar al Cristianismo por la puerta trasera. La blasfemia genuina, genuina en espíritu y no puramente verbal, es el producto de la creencia parcial, y es imposible tanto para el ateo cabal como para el cristiano perfecto. Es un modo de afirmar la creencia”) (421).

presumiblemente más admiró. Dicha novela relata la historia de Durtal, a quien su investigación sobre la vida de Gilles de Rais, el famoso hereje francés del Medioevo, lo lleva a interesarse en el satanismo e incluso acudir a una misa negra celebrada en París¹⁰⁰. No obstante, el protagonista termina repudiando el culto satánico y proclamando su ateísmo inconforme, que aún manifiesta un anhelo de trascendencia y que lo lleva a preguntarse, escéptico, si “Il n’y avait donc moyen de sortir de son être, de s’évader de son cloaque, d’atteindre les régions où l’âme chavire ravie, en ses abîmes?”¹⁰¹ (Huysmans *Là* 269). Esa actitud, esa nostalgia del paraíso perdido de la fe, es la que diferencia a muchos de los decadentistas de otros críticos de la religión como los ateos o los marxistas, y lo que explica que muchos fueran, o se hicieran luego de una crisis personal, creyentes (cf. Baudelaire, Barbey d’Aurevilly, Huysmans, Wilde, entre los más célebres)¹⁰². Si bien Palma evita hacer este tipo de manifestaciones y, por el contrario, se muestra como un enemigo frontal de la religión, defenderá la estética de dichos autores.

De ese modo, en su posición frente al naturalismo de Zola, nuestro autor parece seguir al pie de la letra muchas de las objeciones que presenta Huysmans: “En mi concepto, Zola no ha debido apoyar los principios del naturalismo [perdón por la petulancia] en la verdad científica...”¹⁰³ y, más adelante, cuando valora las obras del

¹⁰⁰ La escena es célebre y es citada extensamente en *Filosofía y arte* (27-31).

¹⁰¹ “¿No había, entonces, modo de salir de su propio ser, de evadirse de su cloaca, de alcanzar las regiones donde el alma se emociona deslumbrada, en sus abismos?”.

¹⁰² Sobre Baudelaire y la tradición de la melancolía, el *ennui* o el *spleen*, Taylor afirma lo siguiente: “What is terrible in this latter condition is that we lose a sense of where the place of fullness is, even of what fullness could consist in; we feel we’ve forgotten what it would look like, or cannot believe in it any more. But the misery of absence, of loss, is still there, indeed, it is in some way more acute” (“Lo terrible de dicha condición es que perdemos el sentido del lugar donde se encuentra la plenitud, incluso en lo que esta podría consistir; sentimos que hemos olvidado cómo sería su apariencia, o que no podemos creer más en ella. Pero la miseria de la ausencia, de la pérdida, aún está ahí, en efecto, en cierto sentido es más aguda”) (6). Taylor entiende por *fullness* (plenitud) la sensación de armonía cósmica que alcanza el religioso.

¹⁰³ Los corchetes son de Palma.

novelista francés, añade que “a pesar de las vociferaciones de energúmeno con que —en sus libros doctrinales— trata de defender los principios científicos del arte (...), el naturalismo de las novelas de Zola es sobre todo artístico. Los grandiosos simbolismos de sus novelas son resultado del genio no de la doctrina (Palma *Excursión* 26-27)”¹⁰⁴. Palma sostenía que ciencia y arte debían transitar por caminos distintos y coincide con las críticas que ciertos sectores dirigían al naturalismo, por haber convertido a la novela en una pintura terriblemente árida e insulsa de la realidad. De ello, parece desprenderse que la influencia del decadentismo de Huysmans en nuestro autor fue honda en el nivel estético, pero vale preguntarse cuán profunda habría sido en el problema de la fe.

Por otro lado, es imposible referirse al proceso de la secularización en el siglo XIX sin mencionar a uno de los críticos más importantes del cristianismo de todas las épocas: Friedrich Nietzsche. Como señala Mora (*Clemente* 51-60), no se puede saber a ciencia cierta si Palma pudo leer directamente los textos del gran filósofo, pero es indudable que este conoció a grandes rasgos sus ideas. Estas se evidencian en algunos relatos suyos y en “La virtud del egoísmo”, ensayo en que, además de nombrarlo “supremo poeta cantor de la energía y la personalidad” (118), expone planteamientos basados en su filosofía (Sobrevilla; Mora *Clemente*).

¹⁰⁴ Dice des Hermies, protagonista de *Là-Bas* : “J’avoue même, et sans me faire prier, que Zola est un grand paysagiste et un prodigieux manieur de masses et truchement de peuple. Puis il n’a, Dieu merci, pas suivi jusqu’au bout dans ses romans les théories de ses articles qui adulent l’intrusion du positivisme en l’art” (“Reconozco incluso, y sin hacerme de rogar, que Zola es un gran paisajista y un prodigioso líder de masas e intérprete del pueblo. Luego, gracias a Dios, no ha seguido hasta las últimas consecuencias en sus novelas, las teorías de sus artículos que adulan la intrusión del positivismo en el arte”) (3-4). La novela se inicia con una discusión entre Durtal y des Hermies sobre el naturalismo de Zola, y los argumentos empleados por Palma en *Excursión literaria* siguen con cierta fidelidad tales planteamientos.

Ya se ha mencionado la importancia del filósofo alemán para articular el tópico de la muerte de Dios¹⁰⁵, así como las connotaciones que este le atribuía, mas es preciso enfatizar en las consecuencias que para él se derivaban de dicho acontecimiento. Algunas de estas serían el abandono de la búsqueda de la verdad como trascendentalismo (*La genealogía* 191-197)¹⁰⁶ y la superación de la interpretación del universo en sentido moral, como una creación dispuesta de acuerdo a una voluntad divina (*La ciencia* 104). Ello conlleva a un cuestionamiento radical de la existencia misma, pues “en tanto de este modo expulsamos de nosotros la interpretación cristiana y condenamos su ‘sentido’ como una falsificación de moneda, nos llega de inmediato y de una manera terrible la pregunta *schopenhaueriana*: ¿tiene pues, propiamente, sentido la existencia?” (*La ciencia* 225). La respuesta negativa, opción que toma el mismo Schopenhauer, desemboca en el pesimismo, corriente que Nietzsche condena. Por el contrario, el autor de *Más allá del bien y del mal* se vale de la muerte de Dios para la afirmación de la existencia, pues el hombre conquista su libertad y él mismo va adquiriendo un estatuto divino¹⁰⁷, al ser capaz de imponer su propia voluntad y sus propias leyes.

Asimismo, la condena nietzscheana del cristianismo está íntimamente ligada a la formulación de un nuevo modo de comprender la moral. Para nuestro autor, la religión cristiana se edifica sobre la culpa y el temor a un Dios vengativo (*La ciencia* 122); peor aun, su moral, regida por el llamado ideal ascético, es contraria a una vida sana y

¹⁰⁵ Ver 1.1.4. (acápite “a”).

¹⁰⁶ El sustento es la crítica al idealismo platónico cristiano. La posición de Nietzsche respecto a dicho problema posee muchos puntos en común con la cosmovisión palmista, explícita en ciertos textos de nuestro autor (*Mora Clemente* 48-51).

¹⁰⁷ “¿No es la grandeza de este hecho demasiado grande para nosotros? ¿No hemos de convertirnos nosotros mismos en dioses, sólo para aparecer dignos ante ellos?” (*La ciencia* 114).

saludable, pues propicia la represión de las pasiones y la autoflagelación¹⁰⁸. La vergüenza de uno mismo, fundamento de dichas actitudes, impide la realización de la verdadera libertad (*La ciencia* 157), mientras que la virtud cristiana por excelencia, la compasión, favorecería la debilidad y la formación de personalidades enfermas. Por ello, para Nietzsche es fundamental realizar una inversión de valores, establecer una nueva moral que se base en la aceptación de la naturaleza humana, lo que implicaría una nueva relación frente a los instintos del hombre. La represión de estos evidenciaría una debilidad para ejercerlos y, contrariamente a lo aceptado, lo mejor, lo que es “noble y aristocrático”, no solo los toleraría, sino que los enaltecería. Entre tales instintos innatos del hombre se encontrarían el mal y la crueldad, fundamentales ambos en los relatos de *Cuentos malévolos*¹⁰⁹.

En conclusión, es evidente que el pensamiento de la secularización ingresa a la cultura y el arte del siglo XIX, aunque las respuestas fueron en gran medida heterogéneas. Por ello, es vital reconocer que Palma bebió, en mayor o menor medida, de muchas de ellas y las asimiló de forma heterodoxa. La diferencia entre su posición y la de los escritores peruanos de generaciones anteriores radica en que él sí conoció de cerca dicha tradición “secular” y tuvo mayores elementos al momento de dar forma artística al

¹⁰⁸ El ideal ascético es un tema extensamente desarrollado por Nietzsche en el tercer tratado de *La genealogía de la moral*.

¹⁰⁹ Para Nietzsche, la imperiosa necesidad de crueldad aparece en el hombre de forma ingenua e inocente, pues constituye una propiedad “normal” de este (*La genealogía* 86). Incluso, esta cumple una función, puesto que “el hombre más dañino es, con respecto a la conservación de la especie, tal vez aun el más útil; pues él alimenta a instintos en sí mismo, o a través de su acción alimenta los instintos de otros, sin los cuales la humanidad se habría debilitado o corrompido hace largo tiempo” (*La ciencia* 25). Por ello, la capacidad de infligir dolor y sufrimiento en los otros es una cualidad de los hombres superiores (*La ciencia* 186) (planteamientos muy similares son expuestos en cuentos de Palma, como en “Los canastos”).

problema de la religión. Sin embargo, todo ello fue posible porque las ideas de la secularización ya se habían asentado desde hacía casi un siglo en nuestro país.

2.2. La secularización en el Perú en el siglo XIX

Ya en el siglo XVIII, como consecuencia del enfrentamiento del Estado Borbónico y la Iglesia española, empieza a sentirse en el mundo hispano los primeros indicios de un lento proceso de secularización. El Siglo de las Luces va a despedirse de España con la expulsión de los jesuitas y la promulgación de decretos que dictaminan la reducción de conventos, todo ello dentro del ambiente que también propició la Revolución Francesa. Así, el proyecto de la Emancipación y los inicios de la República también se encuentran imbuidos en un clima secular que va a llegar hasta las propias esferas de la Iglesia, como evidencia el hecho de que “muchos diputados sacerdotes entre ellos Luna Pizarro, Rodríguez de Mendoza, Arce y Andueza, suscribieron en el Primer Congreso Constituyente la propuesta para que en el Perú hubiese tolerancia de cultos” (Basadre 17: 339). Ahora bien, si el clero de la primera generación independentista se disolvió con el posterior repliegue de muchos de sus miembros a las filas conservadoras, a partir de ese entonces la tradición del pensamiento liberal va mantener cierta visibilidad en nuestro país durante el siglo XIX, hasta ir imponiendo sus ideales de forma bastante lenta, pero profunda.

La secularización, por otro lado, no se va a establecer solamente en el ámbito eclesial, sino fundamentalmente, en el estatal. Para García Jordán, dicho proceso se inicia a la par con el periodo republicano y concluye con la crisis de la República Aristocrática, en 1919. La estudiosa segmenta el periodo en tres etapas fundamentales: la primera, de 1821 a

1844, apenas marcada por ciertas regulaciones de aspectos relacionados al funcionamiento interno de las órdenes religiosas; la segunda, de 1845 a 1879, caracterizada por la secularización de la esfera económica y la reducción de los beneficios eclesiales; y la tercera, de 1880 a 1919, cuando esta se extiende a las esferas de la vida cotidiana, hasta ese entonces controlada por la Iglesia (352-353). De ese modo, es importante notar que Clemente Palma, heredero en muchos aspectos de los postulados de la posición liberal, va a aparecer en una época en que los efectos de la secularización empiezan a hacerse visibles (entre ellos, el avance de los grupos protestantes y la definitiva instauración de la libertad de cultos en 1915). Por lo tanto, se postula que los cuestionamientos religiosos de nuestro autor asimilan no solamente las experiencias de autores de la tradición occidental europea, sino que culminan todo un siglo de reflexiones de intelectuales peruanos sobre el lugar que debía ocupar la religión en la vida contemporánea. Algunos de los hilos conductores de dicha discusión se desarrollarán en las líneas posteriores.

Los años iniciales de la República no fueron favorables al debate intelectual. Los continuos conflictos armados entre los diversos caudillos coincidieron con un país devastado por las campañas independentistas, crisis que solo pudo ser parcialmente remontada gracias al “boom” guanero de fines de la década de 1840. Podría afirmarse que recién a partir de entonces se empiezan a perfilar con mayor nitidez dos posturas divergentes dentro de la Iglesia Católica: la conservadora o ultramontana, y la liberal. La primera halló en Bartolomé Herrera a uno de sus mayores defensores, quien fue influido por el pensamiento “intransigente”, ideología que

rechazó totalmente la sociedad nacida del Renacimiento, la Reforma y la Revolución, bajo el dominio del racionalismo; e impugnó también la secularización del Estado, de las

ciencias y del pensamiento (...). Impugnó no sólo el orden o desorden político y religioso emanado de la Revolución, sino, además, el sistema económico y social nuevo. (Basadre 17: 340)

Los ultramontanos, asimismo, tuvieron arraigo en los sectores populares, sobre todo a partir de 1849, y vinculación política con gobiernos como el de Echenique. De ese modo, es fácil prever ante qué sectores se enfrentó la crítica religiosa de Palma y qué códigos ideológicos los regían.

Por su parte, el catolicismo liberal se alineó con sectores críticos de la Iglesia católica como los anticlericales o antipapistas. En nuestro país, contó con la importante figura de Francisco de Paula González Vigil, excomulgado más de una vez, quien protagonizó un feroz debate con el Padre Gual, pues aquel había objetado el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, promulgado por Pío IX en 1854. Ello pone en evidencia algunas de las críticas más frecuentes de los liberales al catolicismo ortodoxo: la reinterpretación de lo religioso bajo códigos racionalistas, es decir, “la desmiraculización del mundo” (Gutiérrez Girardot 19), como queda evidenciado en la *Vie de Jésus* de Renan.

Se puede afirmar que uno de los primeros textos literarios cuestionadores del tema religioso es *El padre Horán*, novela del escritor cuzqueño Narciso Aréstegui, publicada en 1848, que retoma el tópico del cura voluptuoso¹¹⁰. En dicha obra, y tomando como motivo el caso real de un sacerdote condenado por asesinato, se presenta a Horán, un sacerdote malévolo quien esconde, detrás de una apariencia de beatitud y aceptación popular, oscuras y poco santas intenciones. La crítica anticlerical es evidente: no se cuestiona la naturaleza misma del credo religioso, sino a sus corrompidos representantes; más aún porque al antagonista se opone Fray Lucas, la representación del sacerdote honesto. No obstante, es

¹¹⁰ Ver 1.1.4. (acápite “F”).

interesante recalcar que la novela fue proscrita por muchos años (Castro Arenas 51), lo que puede dar una idea de la difícil recepción de las críticas religiosas a mediados del siglo XIX.

Por otro lado, el personaje del padre Horán remite de inmediato a la tradición de la novela gótica (cf. *The monk* de Lewis) en que se vincula lo religioso con el pasado, la hechicería¹¹¹ y el terror. Honores afirma que durante la Colonia el catolicismo estuvo ligado al miedo (mediante imágenes y símbolos religiosos) como forma de control de la población y que este se mantuvo vigente en el imaginario popular del siglo XIX. Ello se reflejaría en la novela mencionada, que “recoge gran parte del imaginario gótico y terror religioso y se va construyendo como una crítica política soterrada a una Iglesia católica, cuya presencia recuerda todavía la presencia hispana en estas latitudes” (Honores 54-55). La novela de Aréstegui, a pesar de partir de una perspectiva muy distinta a la de Palma, es uno de los primeros cuestionamientos de la religión en la etapa republicana.

Otro autor proveniente del romanticismo que criticó la posición de la religión en la sociedad nacional fue Ricardo Palma, el padre de Clemente. Contrariamente a una de las líneas interpretativas de la obra del famoso tradicionalista, esta no siempre idealiza la Colonia, sino que señala algunos aspectos negativos originados en dicho periodo y que continúan durante la República, lo que constituye a la larga un lastre para la modernización del país. Así, el tradicionalista fue también consciente del proceso de secularización, como queda evidenciado en innumerables pasajes en los que el narrador comenta los sucesos, a menudo inverosímiles, que relata. Dichas interrupciones son necesarias, pues al “avisado

¹¹¹ Aspecto del cual la novela de Aréstegui está exenta.

lector, que no puede creer en duendes ni en demonios coronados, y que, como es de moda en estos tiempos de civilización, acaso no cree en Dios” (1: 223-224), no se le puede engañar como al ingenuo hombre del Virreinato.

De ese modo, la crítica de Ricardo Palma se reviste de un tono irónico y humorístico para criticar las supersticiones coloniales, causadas por un catolicismo ingenuo y fanático. Asimismo, dirige sus dardos contra el excesivo rigor de la moralidad cristiana, rayano en lo ridículo (cf. “Una excomunión famosa”), la avaricia de los jesuitas (cf. “El nazareno”) o el tópico del cura voluptuoso (cf. “La endemoniada”). Por otro lado, las tradiciones que presentan elementos sobrenaturales como aparecidos, fantasmas o almas en pena se ubican en espacios religiosos, con lo que Palma padre mantiene la relación entre religión, magia y pasado colonial (Honores 56).

Finalmente, vale la pena recalcar que el tradicionalista no solo criticó la influencia religiosa en el pasado colonial, sino que rechazó enfáticamente su injerencia en la sociedad peruana de su época. Así, en 1886, formó parte de una polémica con el P. Ricardo Cappa sobre la labor de los jesuitas, en la que incurrió en actitudes que Basadre calificó de violentas (17: 347), y en 1897 publicó un artículo titulado “Supersticiones de los peruanos”, en el que califica de negativa la influencia del catolicismo en el Perú y hace un llamado a la educación para corregir sus “torpes errores” y “extravagantes costumbres tradicionales” (Honores 53).

La generación inmediatamente anterior a la de Clemente Palma, la realista, fue aun más crítica de la sociedad nacional y de la labor de la religión que sus antecesores románticos. Surgido luego de la catástrofe de la Guerra del Pacífico, “nuestro realismo fue

en verdad un movimiento minoritario que entró en conflicto la ideología preexistente en los grupos letrados del país, muy especialmente con la Iglesia” (Cornejo Polar 15).

Desde la narrativa, quien cuestionó de forma más directa a dicha institución fue Clorinda Matto de Turner, tanto en *Aves sin nido* como, con mayor notoriedad, en *Índole*. La novelista cuzqueña renueva el tópico del cura voluptuoso, lujurioso e inmoral (Pascual Vargas en la primera, Isidoro Peñas en la segunda), lo que le permite denunciar la antinaturalidad de ciertas prácticas eclesiásticas, como el celibato, y la corrupción de la Iglesia. Si bien Matto de Turner mantiene una firme convicción teísta que le permite construir una visión positiva del “cristianismo puro”, la representación privilegia claramente el aspecto negativo de la religiosidad falsificada: la superstición, los malos sacerdotes y, tema privilegiado en *Índole*, la dominación de la mujer por parte de estos mediante el sacramento de la confesión, que a la larga invade su privacidad y socava la estabilidad familiar. Por ello, en dicha novela “se diseña un sentido anticlerical (pues el buen sacerdote es una posibilidad jamás realizada en el texto) que en algunos momentos se acerca a la irreligiosidad propia del positivismo” (Cornejo Polar 24).

Sin embargo, el cuestionamiento más serio y profundo al discurso religioso realizado por dicha generación, y probablemente en todo el siglo XIX peruano, partió de la obra de Manuel González Prada. La profunda revaloración del autor de *Minúsculas* por parte de José Carlos Mariátegui y los autores de la generación del Centenario no debe obviar un hecho evidente: su reconocimiento e influencia fue unánime entre sus contemporáneos y sus predecesores inmediatos¹¹². La impronta del pensamiento de

¹¹² Riva Agüero lo llama “glorioso maestro” y declara admirar obras como *Páginas libres*, *Horas de lucha* o *Minúsculas* (2: 463-464).

González Prada, sobre todo en *Páginas libres* (el único texto publicado antes de 1895), es el vínculo más evidente entre la posición religiosa de Clemente Palma y la tradición nacional.

A pesar de haber tomado en más de una ocasión la posición de defensor del ateísmo, la crítica ha vacilado de considerarlo como tal (Sobrevilla 125-126) e incluso lo ha negado, sosteniendo que más bien configura una suerte de panteísmo inmanentista¹¹³ (Ward). No obstante, es evidente que González Prada notó en toda su magnitud el proceso de la secularización (125), particularmente en el ensayo “La muerte y la vida”¹¹⁴:

Desmenuzadas todas las creencias tradicionales, subsisten dos magnas cuestiones que todavía no han obtenido una prueba científica ni refutación lógica: la inmortalidad del alma i la existencia de un “Dios distinto i personal”, de “un Dios ausente del Universo” —como decía Hegel. Hasta hoi ¿a qué se reducen Dios i el alma? A dos entidades hipotéticas, imaginadas para explicar el origen de las cosas i las funciones del cerebro. (266)

Por otro lado, en *Páginas libres* se plantean una serie de cuestionamientos al discurso religioso que encuentran mucha consonancia con los planteamientos de las tesis palmistas. Así, para González Prada la religión sería un estado intermediario entre la barbarie y la ilustración, que puede considerarse una forma científica incipiente —la denomina “ciencia infantil” de la humanidad (124)—, pero que debe ser desechada con el progreso intelectual de la ciencia moderna. El pensador nacional señala que esta última no es sino una continuación de la ciencia griega, proceso interrumpido por el influjo negativo del cristianismo (sobre todo durante la Edad Media), que a la larga no habría añadido nada a los descubrimientos de aquella (118). Del mismo modo, el ateísmo alcanzaría un grado

¹¹³ A diferencia del cristianismo “trascendente”, González Prada postularía una visión del mundo inmanentista, monista, alejado del dualismo platónico o cristiano. Para ello recogería una tradición que vendría de Lucrecio y Spinoza (Ward) (autores admirados por Clemente Palma, sobre todo este último). Es probable que el pensamiento palmista haya sido muy influenciada por esta noción.

¹¹⁴ El texto es citado por Clemente Palma en *Filosofía y arte* (45).

de mayor superioridad moral, pues sus principios derivan de la ciencia, no de la teología o la metafísica.

Asimismo, González Prada continúa el imaginario decimonónico que vincula el religioso con el desenfreno sexual y voluptuoso¹¹⁵:

Lo religioso i lo voluptuoso andan tan unidos que el místico suele concluir por encerrarse en el harén, como el libertino acaba muchas veces por desvanecerse en las nubes. La predilección de las mujeres por Jesús i de los hombres por María ¿no revela que hasta en la devoción intervienen la voluptuosidad y el sexo?¹¹⁶ (111)

Incluso la crítica del autor de *Exóticas* llega al punto de cuestionar la moral cristiana y su oposición maniquea de dos principios: uno positivo y otro negativo. En “Los fragmentos de Luzbel”, realiza una serie de reflexiones en torno al personaje satánico que anticipan e incluso podrían servir de fundamentación teórica de algunos de los relatos más conocidos de Palma¹¹⁷. La única divergencia notable entre ambos autores se sitúa en su concepción estética, a raíz de los cambios tecnológicos de la época. Para González Prada, muy en la tónica de Zola, la nueva era debía estar representada por una literatura científica, pues “todos, desde el niño hasta el viejo, tenemos sed de verdades” (48). Como se verá más adelante, para Clemente Palma ciencia y arte, verdad y belleza, no pueden ni deben confundir sus objetivos.

Todo lo expuesto evidencia la presencia de una tradición liberal decimonónica (con tópicos característicos como el cura voluptuoso, o la simbiosis del erotismo y el

¹¹⁵ Ver 1.1.4. (acápites “e”).

¹¹⁶ Palma sostenía que las desviaciones de la fe religiosa inducían al desenfreno sexual y moral (1897: 37-38). La idea de un Jesucristo predilecto de las mujeres será reactualizada en *Longhino*.

¹¹⁷ Por ejemplo, cuestiona la idea del triunfo de Dios sobre Luzbel, porque este último habría conquistado la mitad del “imperio” (González Prada 233), idea central de “El hijo pródigo”. Más aún, sostiene que “el Catolicismo jira sobre dos puntos de apoyo, Dios i el Diablo, i desde que, suprimido el Diablo, todo el Catolicismo se derrumba. Efectivamente: sin Luzbel no hai tentación d’Eva, sin tentación no hai pecado orijinal, i sin pecado no hai redención. Si el Catolicismo fuera una secta lójica, rendiría el mismo culto a Dios que al Diablo...” (234), planteamiento dual que subyace al relato mencionado y a “Parábola”.

misticismo), que fue condición necesaria para que a fines de siglo nuestros intelectuales pudieran realizar un cuestionamiento más serio al pensamiento religioso. La etapa finisecular y de inicios de siglo XX, sin embargo, presenta un conflicto particular que demuestra los verdaderos alcances y limitaciones del proceso de secularización en nuestro país. Por un lado, el panorama intelectual se configuraba de la siguiente manera:

Superadas actitudes temáticamente contrarias al catolicismo —que abundaron en el siglo XIX en los ambientes políticos y culturales—, como el jacobinismo y el librepensamiento de tinte masónico anticlerical, fueron sustituidos a comienzos de siglo por las corrientes positivistas venidas de Europa, que encontraron fácil eco en nuestros intelectuales y universitarios. Basta leer los escritos de distinguidos maestros o alumnos (...), para darse cuenta de que ninguno de ellos era, a principios de esta centuria, adicto a la Iglesia. Se consideraba a ésta más bien como una fuerza retrógrada que nada podía ya aportar creativamente a la cultura. (Nieto Vélez 597)

Por el otro, fue el catolicismo un elemento esencial de la mentalidad oligárquica, pues “la religión, como en la época colonial, se encuentra presente en los principales actos de la vida social” y es “uno de los instrumentos que vinculan a los oligarcas con las clases subalternas”, por lo que “invadió aspectos de la vida profana como la actividad política e incluso influyó —a pesar de ellos— a sus detractores y críticos” (Burga y Flórez Galindo 91-92). A ello habría que agregar que, si durante el siglo XIX e “independientemente de los escritos y de los discursos de los grandes personajes, los tradicionales lazos entre las multitudes y el catolicismo presentaron nuevas e impresionantes expresiones” (Basadre 17: 342), a comienzos de siglo XX y pese a la aparición de “feroces revistas anti-clericales como *Fray K. Bezón* dentro de la búsqueda de lectores ávidos del sensacionalismo y de procacidad, sin que aparecieran opositores notorios (...) [y] contra la prédica anarquista, las masas populares siguieron fieles a sus cultos tradicionales” (Basadre 17: 348).

Por ello, las posiciones críticas frente a la religión fueron un fenómeno restringido a un sector sumamente minoritario de la sociedad peruana: la élite intelectual. Dicha postura la alejó tanto de la oligarquía como de las clases populares, sectores sociales que, a pesar de las apariencias, tenían muchos más puntos de convergencia en tal aspecto. Asimismo, esa coyuntura coincidió con el auge del modernismo en la literatura hispanoamericana que, como es sabido, desarrolló la noción del intelectual como un elemento marginal de una sociedad de consumo a la que desprecia, pero de la cual necesita¹¹⁸. Su incierto posicionamiento social le llevó a adoptar actitudes diversas —el caso del *dandy* es el más célebre— para provocar y cuestionar la moral convencional, y así probablemente reclamar por el sitio perdido, lo que evidencia una relación no desprovista de ambigüedad (Gutiérrez Girardot 36-37). Sin prescindir de ella, Clemente Palma fue uno de los pocos autores que se atrevieron a cuestionar abiertamente y con coraje la mentalidad oligárquica en uno de sus aspectos medulares: el catolicismo¹¹⁹.

2.3. Lecturas de la secularización en los ensayos de Clemente Palma

Desde fechas muy tempranas, Clemente Palma fue un agudo observador del proceso de secularización. Así, en el poema “Místicas”, publicado en 1894 en la revista *El Iris*, se expresa de forma simbólica el conflicto entre fe religiosa y razón: “Surge de pronto la canción del coro / y descienden las santas melopeas / como una lluvia armónica de oro // y al fecundar mi corazón perdido / del pantano letal de mis ideas / el árbol de la fé brota

¹¹⁸ Ver 1.1.1.

¹¹⁹ Uno de los pocos contemporáneos de Palma que trabaja desde la ficción el tema de la secularización es el narrador modernista José Antonio Román, a quien nuestro autor estimó (Carter *Darío*: 285). Dos relatos de su libro *Hojas de mi álbum* (1903) son “reelaboraciones agnósticas de asuntos bíblicos: la Resurrección de Cristo y el Juicio Final” (González Vigil 671). Lamentablemente, los textos no han podido ser revisados para el presente trabajo y son, hoy en día, en la práctica inhallables. A nivel hispanoamericano, la referencia obligada es Lugones, autor de relatos de tema bíblico como “Lluvia de fuego” y “La estatua de sal” (publicado por primera vez en 1898), que posiblemente influyeron en Palma.

florido” (Palma *Místicas* 150). Nótese pues la identificación de la música celestial con la armonía del mundo regido por la fe divina (“canción del coro”, “santas melopeas”, “lluvia armónica de oro”), así como el pantano se vincula a las dudas de la ciencia, que llevan a la perdición del corazón del individuo. Si bien el poema culmina con la reafirmación de la fe en el incrédulo, por medio del florecimiento del árbol, la huella del pantano parece sembrar la duda y anticipar la producción posterior de nuestro autor.

Tres años después, Palma formula el mismo problema en *Filosofía y arte*, ya no bajo una perspectiva poética, sino ensayística:

nunca ha estado la fe católica en más peligro que hoy por los ataques del volterianismo, con las especulaciones archi-filosóficas de Kant, con las lucubraciones desconsoladoras del pesimismo, con los nuevos puntos de vista de la filosofía positiva; pero el peligro ha sido en las clases intelectuales á donde han llegado los fulgores reveladores de la ciencia. (21)

De ese modo, la constatación de la secularización se da ya en los periodos formativos de nuestro autor y se constituye en una de las perspectivas centrales sobre las que se apoya toda su obra madura. Asimismo, Palma fue consciente del dilema referido en el apartado anterior: la divergente percepción del problema por parte de las clases intelectuales¹²⁰ y las multitudes, quienes “han permanecido en la penumbra fantástica de la fe” (*Filosofía* 21). Por otro lado, queda patente que algo ha variado con respecto a “*Místicas*”, el enfoque ha sido invertido y ello se evidencia en el empleo de la antinomia luz-oscuridad. Si en el poema, la fe divina es una resplandeciente lluvia de oro, más adelante es caracterizada como una penumbra fantástica; si en el primer texto, las ideas conforman un pantano letal (símbolo de lo oscuro, lo enmarañado, lo impenetrable), en el segundo, la ciencia se

¹²⁰ No dice élites o clases dirigentes, sino clases intelectuales puesto que aquellas, como ha sido mencionado, también negaron la corriente secularizadora en nuestro país. Palma parece referirse a una “aristocracia intelectual”, concepto también empleado por Rubén Darío (1920) y típico de la actitud modernista.

transforma en un fulgor revelador; es decir, la fe se ha oscurecido y la ciencia se ha iluminado.

La postura de *Filosofía y arte*, más “moderna” en todo sentido, es el camino que Palma sigue a lo largo de su obra, bajo la sombra de un hondo escepticismo. La iluminación mística o comunión con lo divino quedan relegadas a un mundo imposible que, cuando quiere ser evocado (por ejemplo, mediante el uso de las drogas), transita con mucha facilidad del sueño a la pesadilla. La tesis de nuestro autor es un texto fundamental en la trayectoria palmista, puesto que presenta sus dos grandes objeciones contra el discurso del catolicismo: la crítica de la religión en sí, como un sistema de comprensión del mundo que ha quedado relegado por el avance de la ciencia, y la crítica de la moral cristiana, aquella que rechazaría los principios elementales de la vida. Se puede deducir incluso que fue el segundo tema el que más interesó a nuestro autor, ya que si bien los pensadores de fin de siglo consideraron poco provechoso indagar sobre las causas primeras del universo —al ser la demostración de Dios parte del dominio de la metafísica e irrealizable bajo los principios de la ciencia positiva—, sí examinaron las consecuencias negativas que tendrían las restricciones de la moral religiosa en el “progreso” de la ciencia y del ser humano.

No obstante, un aspecto inevitable e inminentemente contradictorio en el abordaje de la secularización en la obra de Palma es el siguiente: ¿por qué un agudo crítico de la religión católica emplea personajes y figuras religiosas en sus relatos? Más aún, ¿por qué subyacerían nociones propias de la religión y la moral cristianas en estos? En las siguientes páginas se intentará desarrollar las dos objeciones principales de nuestro autor frente al

catolicismo. Luego, y como una posible respuesta a las preguntas referidas, nos centraremos en un asunto medular de la obra palmista, las divergencias entre los conceptos de verdad (ciencia) y belleza (arte), así como la compleja ubicación de la religión en dicho esquema. La diferenciación de las esferas de lo verdadero y lo bello puede llevar, en última instancia, a explicar por qué Palma abordó de formas diferentes el problema de la religión en sus ensayos y en sus textos narrativos.

2.3.1. La crítica al pensamiento religioso

Si hay en Clemente Palma una crítica al cristianismo centrada en su moral, existe un reparo anterior, desde un punto de vista lógico, que incluye a todo el pensamiento religioso en general. Dicha posición era común en la mentalidad decimonónica: se estimaba que la imaginación era una herramienta menos perfecta que la razón para comprender la realidad. La idea positivista del progreso hacía impensable el mantenimiento de un dogma que no pudiera ser demostrado empíricamente y ya ha sido descrito el lento, pero profundo, impacto que tuvieron dichas corrientes en la intelectualidad nacional. Menos provocador que en algunos de sus cuentos, Palma no le niega al ser humano una dimensión espiritual, mas para ello busca despojarla de todo componente místico o irracional. Propone, pues, establecer una “espiritualidad intelectual”.

El primer apartado de *Filosofía y arte* se encuentra dedicado al ateísmo y es, en cierto sentido, una defensa del mismo, aunque el autor se cuida de no proclamarse ateo. Es sin duda el texto fundamental de Palma respecto a la secularización, representa la base sobre la que edifica el argumento de la tesis y algunos de sus cuentos se derivarán

parcialmente de sus planteamientos. Asimismo, fue probablemente uno de los textos más polémicos que escribió, como ha sido referido por el propio autor¹²¹.

Para una concepción progresista y evolucionista de la historia como la de Palma, el sentimiento religioso no podía ser una cualidad inherente al ser humano, sino un estadio necesario y transitorio, previo a formas de comprensión de la realidad más precisas. Así, en las comunidades primitivas esta habría sido imprescindible para establecer la ley y dominar el caos. Según nuestro autor, la religión, en una primera instancia, no habría tomado formas especulativas ni abstractas, sino que se habría materializado en formas sensibles: “los pueblos antiguos no gozaban de la visión beatífica, plácida, de la divinidad. Dios no es el principio impersonal y puramente intelectual. Era un ser sobre todo perceptible por los sentidos, abrumador en su poder, inexorable en su justicia, temible en sus castigos (7)”. En ese primer estado, la divinidad se constituye en norma, ley; el dios de los antiguos no habría sido uno de redención, sino de castigo; es en la materialización de este, en su cualidad de ser tangible y perceptible, de donde emanaría su poder. Como se verá más adelante, dicha función primaria de la religión no se pierde en la modernidad y, por ello, incluso mantendría una importante función en la sociedad.

Según Palma, a medida que el ser humano evoluciona y se vuelve más civilizado, adquiere la capacidad de simbolizar y de volver abstracto lo tangible, es decir, se

¹²¹ Relata Palma en una entrevista con Alfonso Tealdo: “Mi tesis, *Filosofía y arte*, trataba asuntos no estudiados en la Facultad. Influido por Huysmans, en ella me ocupaba de androginismo, satanismo y ateísmo. El día de mi grado asistieron los dieciocho profesores de la Facultad con el propósito de objetarme. El doctor Salazar dijo, entonces, que él no iba a objetarme, pero que me iba a hacer tres preguntas: “¿Crees en Dios?” “¿Crees en la perfectibilidad humana?” [Palma no recuerda la tercera pregunta]...Le contesté que sí, que creía en Dios y en la perfectibilidad humana. También dije “sí”, respondiendo a la tercera pregunta. Con esto quedé satisfecho y me gradué de doctor” (*Narrativa 2*: 399-400). Así, se evidencia que para el mundo académico lo más importante era asegurarse que la tesis no contraviniera sus ideales: la idea de progreso y la fe cristiana (hecho que pone en duda cuán seculares eran los intelectuales peruanos de fin de siglo).

intelectualiza. En este momento, la religión sigue vigente, aunque el vínculo primario con la divinidad se ha perdido: aquella se mantiene por su utilidad práctica —es la que posibilita la ley, la garante del orden— y por haberse constituido en un hábito. No obstante, llegado es el momento en que el hombre deviene más intelectual que sensible y entonces empieza a buscar a Dios: “le busca y encuentra el vacío, la sombra, el misterio; entra la duda, se convence de que todo lo debe a sus esfuerzos, de que antes que todo debe confiar en la fuerza de sus brazos ó de su cerebro (...) (7)”. Así, se da una inversión de los roles: el juez (Dios) se vuelve el examinado por el frío análisis del hombre. Es entonces que “la idea de Dios es arrojada sin escrúpulo alguno por el pensador al estercolero de las ideas vacías e inútiles, y queda reducida a una simple palabra de hojarasca, a una denominación vulgar, sin más objeto que hacer de puente entre dos palabras” (6).

Ahora bien, según Palma, el intelectualismo y la reflexión filosófica son las únicas vías válidas para acceder al ateísmo. Nuestro autor manifiesta desconfiar, por el contrario, del ateísmo vocinglero y provocador, el de los necios que creen llegar a una condición superior, con la ostentación aparatosa de una falta de fe que no sienten, de una incredulidad que solo tienen en los labios, y de la que, para atemorizar a los fanáticos y bienquistarse con los pensadores, creen que la blasfemia ondeando siempre en su boca es como una patente de pensador y racionalista (16). En oposición a ello, “generalmente hay, debajo de esas apariencias de despreocupación, infinidad de supersticiones ridículas y un estado religioso muy inferior, por cierto, a la fe de los creyentes sinceros. Existe más pobreza de espíritu, más pequeñez de alma y más petulancia en los que niegan sin saber por qué creen

(16-17)”. Más adelante, ofrece una descripción algo condescendiente¹²² del creyente sincero, en quien “no encontráis nada repugnante, nada que rechace vuestro espíritu” (17), puesto que las explicaciones absurdas o ilógicas están teñidas de una fe verdadera que contrasta con la “apostasía desleal” del pseudo-ateo.

Sin embargo, vale la pena reconsiderar el fragmento y entenderlo dentro de su contexto pragmático. Los siguientes acápites de *Filosofía y arte* demuestran que Palma no estaba interesado en la “fe sincera del creyente”, ni siquiera en el “ateísmo intelectual” que tanto alaba. Por el contrario, lo que constituye el interés central de la tesis y, a grandes rasgos, de gran parte de su obra narrativa es justamente el “ateísmo provocador”, incluso blasfemo, fuertemente ambiguo y contradictorio. Palma había ironizado acerca de la ingenuidad del creyente fanático en no pocas ocasiones; ninguna actitud es más satirizada y condenada por nuestro autor que el idealismo sentimental, cándido, bienintencionado (cf. “Idealismos”, “Una historia vulgar”, “El quinto evangelio”). ¿Cómo explicar entonces el recato de las líneas anteriores? Es probable que en ellas el postulante a doctor buscara “disculpar”, incluso compensar, al jurado de la tesis por los contenidos que presentaría en los siguientes capítulos.

Por otro lado, Palma sostiene que es imposible que el ateísmo verdadero llegue a popularizarse, ya que este solo puede florecer luego de un largo proceso de formación filosófica e intelectual. El ateísmo “burgués” y “canallesco”, empero, es peligroso porque sí puede propagarse y acarrear consecuencias devastadoras:

¹²² Es la actitud contraria a la que toma en sus crónicas periodísticas (ver “Libertad de cultos”, firmada como Corrales), en las que Palma suele mostrarse ácido e irónico con el fanatismo religioso (*Crónicas* 118-123).

El pueblo ateo significaría la ruptura de todos los vínculos morales, el cataclismo de los respetos, el estallido impune de las pasiones. Cuando se rompe la jaula de la fe, en que están encerradas esas bestias feroces que se llaman egoísmo, sensualidad, rencores, instintos sanguinarios, envidias (...) ¿Habría poder humano suficiente para contener el hambre de riqueza del mendigo, la envidia del pobre ante la bolsa repleta del rico, habría cadena suficiente para encadenar, tanto en el hombre como en la mujer, la bestia de la lujuria ante el incentivo de las carnes que se atraen, si la justicia jurídica no estuviera apoyada en los conceptos morales de una religión? (12-13)

Nuestro autor afirma que, si bien moral y religión son dos órdenes diferenciados, ello solo se da en un plano teórico o en las mentes de aquellos capaces de pensar de modo abstracto y guiados únicamente por la razón. En el caso de las multitudes, tal separación no existiría, por lo que el ateísmo implicaría la abolición de la moral y el caos social¹²³. Así, para Palma la religión es una mentira necesaria para el funcionamiento social, pero es inaceptable en el pensador o el científico, esto es, en la “aristocracia intelectual”.

Sin embargo, ¿cuál es la posición de Palma frente a la muerte? Así como González Prada, nuestro autor propone una especie de panteísmo en el que se filtran ciertas nociones de origen religioso, lo que evidencia la dificultad de enfrentar la nada sin algún tipo de especulación metafísica:

Limitarse á saber que en esta activa labor del universo, nada se pierde porque todo se transforma: el cuerpo del hombre vuelve a ser un ingrediente químico en el laboratorio del cosmos; de su alma, es decir, de todas esas fuerzas psíquicas que obraron un tiempo en virtud de una necesaria y determinada combinación de la sustancia, quedará, no una entidad concreta que sufre ó goza allá en las ignotas regiones de la visión beatífica, sino una entidad puramente ontológica, constituida por el recuerdo de las obras que en la vida realizó, quedará el resultado de las energías que puso en juego. (15)

¿En virtud a qué fundamento científico Palma asegura que el gozo o el sufrimiento no perduran, pero sí el recuerdo? “Una entidad puramente ontológica constituida por el recuerdo de las obras que en vida realizó”, es decir, con algún tipo de conciencia: ¿no sería

¹²³ Los efectos perniciosos del ateísmo en la sociedad son ejemplificados por Palma con la Revolución Francesa (*Filosofía* 14).

esta una definición, acorde con los códigos del siglo XIX, para la noción “alma”? ¿Cómo puede comprobarse todo ello empíricamente? Un somero análisis revelaría un cientificismo más epidérmico —por ejemplo, en la metáfora “hombre = elemento químico, cosmos o mundo = laboratorio”— que sustancial, un positivismo mal aprendido o imitado. Un análisis algo más detenido podría incluso llegar a otras conclusiones: Palma, tanto como González Prada o los modernistas (Lugones, Darío), se estrellaron, al igual que los positivistas¹²⁴, con la imposibilidad de dar una interpretación absolutamente científica al universo. Si no se deshicieron de la metafísica, fue porque no podían (¿y podemos acaso nosotros?) prescindir de ella.

No obstante, ello no le impide afirmar que Dios es “una incógnita imaginaria cuya eliminación en nada turba el problema de la vida” (16). Así, el hombre se ennoblece y comprende que es la cúspide de la naturaleza, pues

Un espíritu superior cuán humillado ha de sentirse, qué empequeñecido, qué miserable al saber que todo su intelectualismo, que toda su fuerza y energía son una insignificante fracción de la insignificancia comparada con una sabiduría tan infinitamente superior a la suya, con la inmensidad abrumadora de los espacios, al grano leve del polvillo que flota y brilla en un rayo de sol. (16)

El texto citado, aunque no deja de estar eximido de ambigüedad (¿no decía líneas atrás que el hombre no es más que un “ingrediente químico en el laboratorio del mundo”?), parece concluir la proposición anterior: el ateísmo filosófico le ahorra al espíritu superior una humillación innecesaria, la de proyectar a un ser siempre más imponente que él mismo. Así, la argumentación de Palma logra, a pesar de todo, llegar a una conclusión: constatar la imposibilidad de demostrar a Dios emancipa al hombre, le permite con aparente justicia

¹²⁴ “(...) el positivismo no fue simple ‘materialismo’, como se le juzgó, sino una nueva teología intramundana con una jerarquía eclesial y hasta el culto de una virgen (Clotilde de Vaux)” (Gutiérrez Girardot 49).

sentirse el centro del universo y desarrollarse. Con el paso del teocentrismo al antropocentrismo, del mundo religioso al secular, cambia no solamente el sistema de creencias del hombre, sino su forma de relacionarse con el universo, que de “creación divina” deviene en “objeto”, sometido a la influencia activa de un “sujeto” (el hombre mismo). El hombre libre encuentra obsoletos sus antiguos hábitos y establece nuevos vínculos con su entorno, ya que el cambio no es solo epistemológico u ontológico, sino, fundamentalmente, ético.

2.3.2. La crítica a la moral cristiana

Para muchos autores del siglo XIX, el principal perjuicio del cristianismo se situaba antes en la moral que imponía, percibida a menudo como ligada al oscurantismo medieval (presente en las colonias americanas con la implantación de la Contrarreforma), que en el mero hecho de la creencia en Dios. La propuesta de una nueva moral buscaba reconquistar una suerte de inocencia perdida, libertar las ataduras que impedían al hombre dominar el mundo y ponerlo bajo su servicio: es por ello que una de las metáforas más usuales de este periodo sentenciaba que el hombre moderno había comido de la manzana edénica¹²⁵. Sin embargo, en el contexto de una civilización cada vez más secular, cualquier restricción al progreso era injustificada y se apoyaba en supersticiones vacuas. Clemente Palma estuvo tremendamente embebido de dicha ideología y, si en sus relatos llevó la idea de una nueva moral hasta rozar los extremos tolerados por la sociedad peruana, en sus ensayos la expresó de forma directa y sin tapujos.

¹²⁵ Dicho tema será desarrollado en 3.1.

Palma sostiene que el ateísmo brinda una mayor capacidad moral y dignidad al hombre. En el primer caso, esta se fundamenta en que para el ateo no existe la sanción religiosa:

Más moralidad hay en proceder bien, sabiendo que los cielos están vacíos, que cuando se presiente, allá en las tenebrosidades de ultra-tumba, la faz severa de un juez que compulsa nuestra vida, juzga y falla la gloria ó condenación, según los quítales que pesan nuestras acciones en la balanza inexorable de la justicia. (*Filosofía* 8)

Así, el creyente actuaría de forma mezquina, pues no sería bueno o filantrópico por un sentimiento puro, sino por temor al castigo o premio futuro dirimido en el Juicio Final. Por otro lado, el ateísmo proporcionaría “una significación moral, como un sentimiento de noble altivez en el hombre, al sentirse hijo de sí mismo, al tener conciencia de que todo lo debe á sí mismo, al sentir que puede trastornar el mundo sin que haya un padre oficioso que se lo impida” (8-9). En definitiva, abandonar la creencia en un ser superior independiza al hombre y lo ennoblece¹²⁶. En el contexto darwiniano y nietzscheano en el que fluctúa la crítica de Palma, este giro es el único modo que posee la especie para fortalecerse y pasar de un rol pasivo a uno activo: el hombre, oprimido por la teología y su entorno, se vuelca a este último para dominarlo.

La ética del poder, la preferencia hacia lo activo sobre lo pasivo, la exaltación radical de la individualidad, son desarrolladas por nuestro autor en su conferencia titulada “La virtud del egoísmo”. Es evidente que la propuesta palmista implica, influenciado nuevamente por Nietzsche, llevar dicha moral hasta sus últimas consecuencias, aunque para ello tenga que estar “más allá del bien y del mal” trazados por el cristianismo: todo ello supone, en definitiva, una nueva moral. El desarrollo individual es, para Palma,

¹²⁶ Nótese las connotaciones nietzscheanas del término.

condición necesaria y anterior al desarrollo colectivo; los valores predicados por la religión (solidaridad, humildad, piedad) pierden toda connotación positiva cuando son producto de un proceso de renunciación individual y corresponden a un despojamiento del yo. Con planteamientos que parecen apoyar los principios básicos del capitalismo, Palma sostiene que el hombre debe enriquecerse primero para luego compartir con los demás y llegar a la verdadera filantropía, que sería una consecuencia del egoísmo satisfecho:

El hombre es egoísta porque desea y necesita ser fuerte para vivir, porque vivir es la voluntad imperiosa, instintiva, de ser, de afirmarse; y las renunciaciones son la negación de la voluntad de ser, son un artificio moral que ha nacido como una expresión equivocada del sentimiento y que ha venido á hacer un trastueque de valores¹²⁷, para fundar una moral nueva que, en mi concepto, es deleznable porque no reposa en el principio simple de la vida de la naturaleza. No niego el altruismo pero el altruismo no es principio de moralidad: es la consecuencia de la vida fuerte, es decir del egoísmo satisfecho. (*La virtud* 112)

El cristianismo es criticado porque justamente predica que el hombre se entregue a los demás sin haber pasado por dicho proceso, es decir, haciéndolo por “amor” al prójimo, pero en perjuicio de sí mismo. De ese modo, se construye una moral antinatural, de renunciación, negadora de los principios elementales de la vida, que Palma denominó el “nirwanismo”¹²⁸.

Ya desde *Excursión literaria*, nuestro autor señala los peligros de dicha corriente que él identifica con autores como Tolstoi o Schopenhauer:

Odia la vida de las ciudades y le encanta el quietismo (...). Lo único que merece para Tolstoi serias reflexiones es la muerte y el más allá; eso es lo sólido en medio de su vaguedad, en medio de la bruma espesa que flota y envuelve las concepciones de ultratumba (...). A la manera de los viejos anacoretas de la edad media, Tolstoi vocifera contra la carne, contra los placeres, contra el orden social, contra lo que no es la especulación religiosa (*Excursión* 68-69)

¹²⁷ La inversión de valores morales es justamente la tesis defendida en el primer tratado de *La genealogía de la moral* de Nietzsche.

¹²⁸ La expresión parece ser equivalente a la de ideal ascético, desarrollada en el tercer tratado de *La genealogía de la moral*.

La consecuencia más perjudicial de la ética del cristianismo radica en que estimula el quietismo, la inactividad física, que en el siglo del progreso se identifica con la muerte. El “nirwanismo”, también presente en las filosofías y religiones orientales, habría llegado a Occidente debido a la influencia negativa del cristianismo, al reemplazar la moral más sana y vital del mundo helénico¹²⁹. Parte del discurso cristiano habría sido, por lo tanto, negar la valía de los logros del egoísmo, puesto que carecería de verdadera moral, desconocería a Dios o adoraría como ídolos a simples objetos. De esa forma, el antropocentrismo de la Edad Moderna entraría en eminente contradicción con la mentalidad cristiana, como evidencia la siguiente aseveración de Palma: “En vano el ascetismo cristiano ha predicado la inferioridad y miseria de la Humanidad: ella es una síntesis, una corona de la actividad infatigable del Cosmos” (*El porvenir* 1). Es una idea común en la época (y no solo de nuestro autor) que el periodo en que Occidente estuvo dominado por el fanatismo religioso del cristianismo, la Edad Media, fue no solamente una época de “oscurantismo”, sino también de retroceso cultural. Por ello, guiados por una mentalidad utilitarista, Palma y los intelectuales decimonónicos efectuaron la condena del cristianismo, entendido como una traba para el avance de la ciencia, la tecnología, el progreso y la dominación de la naturaleza al servicio del hombre, en definitiva, un impedimento para la realización del proyecto moderno.

La condena de la moral cristiana permite, de modo inverso, que el hombre pueda recuperar aspectos de sí mismo que esta había negado. Si la teoría evolucionista y luego el psicoanálisis rescataron la importancia de lo instintivo en el actuar del ser humano (aspecto

¹²⁹ Afirma Palma: “Los pueblos antiguos y especialmente el más noble, el más equilibrado, el más hermoso de los pueblos, el pueblo griego, bien lo saben ustedes, fué un pueblo egoísta” (*La virtud* 16). El helenismo de Palma será trabajado en 3.3.

que se creía haber dominado o “domado”), Nietzsche se encargaría de enfatizar que la adquisición de las nociones morales tal como las entiende la civilización occidental fue un proceso relativamente reciente en el desarrollo de la humanidad. Es en ese contexto en el que Palma afirma que “es imposible matar en el hombre al animal para hacerle ángel” (*La virtud* 122) y a partir del cual erige una obra narrativa que se sostiene sobre la constatación de que el mal —entendido bajo la moral cristiana— es una característica innata del hombre. No obstante, mientras sus relatos explotan el tema desde la perspectiva del decadentismo, al enfatizar todo aquello que pueda considerarse antinatural e incluso repulsivo, en sus textos ensayísticos Palma va a reclamar que, por el contrario, el mal es un aspecto “natural” del hombre.

Ello se evidencia en su defensa de la obra de Zola, acusada de inmoral y obscena, pues consideraba que esta no hacía sino retratar la verdadera naturaleza humana.

¡Qué es obsceno! ¡Santo Dios! ¿y la Biblia no es obscena? Probad que lo obsceno no es artístico, fuera de que es muy discutible la obscenidad de las novelas de Zola. El fin del arte no es ni ha sido nunca moralizar, ni tiene por qué ser moral. Que moralicen los cartujos ó los filósofos; pero no convirtáis á un novelista en hacedor de pastorales éticas. ¡Que es repugnante! (*Excursión* 29)

En primer lugar, calificar de obscena la Biblia tendría como intención denunciar la hipocresía subyacente en el discurso moral del cristianismo, fundado sobre una serie de hechos que podrían catalogarse de brutales o inmorales¹³⁰. En segundo lugar, al discutir la obscenidad de las obras de Zola, es probable que Palma las comparara con las de los decadentistas, incluso más violentas y provocadoras. Sin embargo, el aspecto fundamental

¹³⁰ Es probable que Palma haya tenido en mente, sobre todo, al Antiguo Testamento. Vale la pena recordar que Renan, influido por el ideal del progreso decimonónico, rescataba del cristianismo la moral de Cristo, la del Nuevo Testamento. Por el contrario, un crítico de la moralidad cristiana como Nietzsche lo desdeñaba y admiraba el Antiguo Testamento, pues probablemente habría considerado que sus constantes escenas de violencia y lucha ejemplificarían valores más “nobles y aristocráticos”, representativos de la vitalidad y no de la debilidad.

de la cita radica en la explícita negación de cualquier funcionalidad moral en el arte. No hay duda de que desde el barroco de la Contrarreforma¹³¹, la literatura fue vista en la América Hispana como una aliada indispensable para educar y moralizar a la población. Ni el costumbrismo, ni el débil romanticismo nacional¹³² alteraron en gran medida dicha relación, e incluso la generación inmediatamente anterior a la de Palma la habría ratificado¹³³. Así, la confrontación a la moral cristiana acarreó como consecuencia un quiebre radical respecto al posicionamiento que debía tener la literatura dentro del cuerpo social, fenómeno característico del modernismo hispanoamericano, y la consecuente liberación de sus contenidos.

En algunas ocasiones, Palma utilizó la ironía para cuestionar la moral tradicional y provocar a quienes la practicaban (el *épater les bourgeois*). Las crónicas firmadas con el seudónimo de Juan Apapucio Corrales, quizás amparado bajo la creación de un personaje ficticio, resultan memorables testimonios de ello. Probablemente uno de los textos más enfáticos al respecto sea la “Loa a la brutalidad humana”. Allí, nuestro autor señala que las corridas de toros son brutales y salvajes, lo que —contrariamente a lo esperado—les otorga mérito, moralidad y belleza. Entonces, justifica su aseveración al vincular el mundo clásico con los valores “nobles y aristocráticos” (para usar palabras de Nietzsche):

¹³¹ El barroco fue la primera corriente literaria importante del periodo colonial. Ello equivale a decir que el vínculo entre moralidad y literatura habría sido constituido desde el inicio de la producción literaria nacional en lengua castellana.

¹³² Los autores románticos que, en mayor o menor medida, confrontaban los principios de la moral tradicional fueron poco leídos por sus contemporáneos y son los modernistas quienes los admiran. Palma admiraba a muchos de ellos (cf. Byron o Poe).

¹³³ En *La novela moderna*, texto en el que defiende algunos de los aportes del método experimental de Zola, Mercedes Cabello afirma que esta debe formarse con los principios morales del romanticismo y solo coger lo bueno del naturalismo, lejos de sus tendencias lujuriosas, obscenas y repugnantes. La autora de *El conspirador* proclama la “falsedad de toda teoría que implique la ‘exclusión de aquella finalidad moral y social que nada ni nadie podrá arrebatarse’ a la creación literaria” (citado por Cornejo Polar 12-14).

Nuestros remotos antecesores, los pobladores del Lacio, y los más remotos los griegos, esos griegos admirables por el equilibrio de sus facultades, por su amor a la belleza y su cariñoso y espiritual respeto a la bestia humana, amaban los espectáculos sanguinarios, en los que la sangre era el óleo santo de valor y de la destreza con que luchaban las fieras, llamáranse hombres o bestias. (*Crónicas* 1)

Nuevamente Grecia y Roma son utilizados para ejemplificar la cultura pagana, más natural y vigorosa que la del cristianismo.

Más adelante, Corrales ataca el punto central, denuncia “ese curioso concepto de la cultura que se tiene entre los pueblos civilizados, que consiste en creer que la civilización consiste en el predominio de lo espiritual sobre lo bestial” (1). Para nuestro autor, ambas esferas del ser humano serían igualmente respetables, por lo que justifica los espectáculos brutales, como las corridas de toros, el boxeo, el circo o las peleas de gallos. Sostiene que “por más que la pretensión de los hombres y su aspiración de ser civilizados (...), les lleve a declamar contra todo lo que sea un estímulo violento de la animalidad, siempre tendrán ese género de espectáculos exigidos por lo que tenemos de bestias y que no nos podemos raspar (2)”. Más aún, el cronista reconoce que dichos espectáculos, al más puro estilo de la catarsis de la tragedia griega, cumplen una función en tanto reconfortan las pasiones y la energía del hombre, y que esta se realiza de mejor manera “mientras más intensa sea la emoción de peligro, de destreza, de ferocidad de las fieras, —tanto la humana como las otras— (...)” (2). El motivo de que el público de la Plaza de Toros sea siempre numeroso se debe a “esa brutalidad que tanto amaban los griegos y los romanos, y que seguimos amando los descendientes, por degenerados que estemos” (2).

De ese modo, el texto es contundente al criticar la moral cristiana (que adopta el burgués, aunque no crea en su dios) y en proponer otra, de origen pagano grecolatino, que respondería a la naturaleza del ser humano. Asimismo, desarticula la idea de civilización

meramente espiritual, alejada de lo instintivo y de la violencia. En última instancia, razona como Nietzsche cuando señala que la degeneración del presente radicaría, no en la liberación desenfrenada de las pasiones e impulsos animales del hombre (al modo de Max Nordau¹³⁴), sino más bien en su negación y ocultamiento.

2.3.3. La religión: entre la ciencia y el arte

Para preguntarse por qué Palma otorga un tratamiento diverso al tema de la religión en sus ensayos “científicos” y obras narrativas, es indispensable antes esclarecer qué entendía por arte y ciencia, y cuáles eran sus objetivos. El problema es pertinente porque ejemplifica la heterodoxa gama de discursos que convergen en la obra palmista, quien en sus ensayos puede situarse en los márgenes del positivismo (cf. *El porvenir de las razas en el Perú*) o el utilitarismo (cf. “La virtud del egoísmo”), como en los del esteticismo (cf. “Zola” en *Excursión literaria*); situación que se complejiza cuando se tienen en cuenta además sus relatos inscritos en la poética del decadentismo. No obstante, tales divergencias no solo caracterizan a Palma, sino a toda una época y al modo ecléctico en que se vivió el modernismo en los países hispanoamericanos.

En “La virtud del egoísmo”, mientras despotrica del ascetismo cristiano, nuestro autor busca dejar sentada su inutilidad por medio de un curioso caso. Refiere la historia del escritor ruso León Tolstoi, quien en sus últimos años abandona sus bienes para compartirlos con los pobres de su país. Luego, menciona cómo los grandes millonarios de su época —los Morgan, los Rockefeller, los Carnegie—, sin tener que renunciar a la

¹³⁴ Rubén Darío realiza una semblanza crítica del médico austriaco, quien había llamado “degenerados” a muchos de los autores finiseculares como Nietzsche, Ibsen, Wilde, Wagner, entre otros (187-196). Sobre Nordau, ver Mora (*El cuento* 146-147).

situación de comodidad que gozan, donan grandes cantidades de dinero para construir bibliotecas, museos, universidades y hospitales. Al comparar ambas actitudes, Palma concluye que es la obra de los segundos la que realmente perdura, puesto que dichas instituciones se han mantenido. Así, señala que “Tolstoi ha conquistado muchas bendiciones de los desgraciados: quizás su gesto altruista es más bello por lo mismo que ha sido el más inútil” (*La virtud* 123-124).

El caso permite comprender una primera noción estética de Palma, que en cierto sentido halla relación con el contexto histórico del modernismo y la inserción del sistema capitalista en América Latina: emancipado de su funcionalidad social, el arte (la belleza) se vuelve inútil. En el siglo del progreso, parece evidente que lo estético y lo útil transitan por vías paralelas, como se evidencia en el final de la primera tesis de nuestro autor: “será poco poético aquello de tratar a los pueblos como especies vacunas que se mejoran haciendo cubrir a la hembra por un toro de tales condiciones. Pero ¿qué importa que este concepto sea poco poético, si él es la fórmula de la felicidad y la superioridad futuras del Perú? ¡Oh! Señores, nada más prosaico que el progreso” (*El porvenir* 19). Por ello, Palma encuentra una contradicción evidente en los planteamientos del naturalismo, que buscaba apoyar la construcción novelística sobre bases científicas:

La ciencia y el arte no pueden unirse íntimamente. Son dos colosos independientes. Su maridaje significaría el maridaje de lo abstracto y lo concreto. Ambos pueden ir juntos por las calles como dos amigos; pero no pueden ser esposos, no pueden hacer vida común, porque llegarían al extremo de que el uno devorase al otro. El arte puede servir como medio de popularización científica¹³⁵(...). Pero no es esto lo que pretende Zola. Lo que él quiere es la fusión íntima de la fisiología y el arte, imposible que sus novelas no realicen, no pueden realizar. (*Excursión* 27-28)

¹³⁵ Esta argumentación anticiparía, por más de treinta años, la novela de ciencia ficción que Palma realizó, XYZ.

Es claro que para Palma la verdad científica y la utilidad comparten una misma esfera, la de lo concreto, y un mismo objetivo, la materialización del progreso del hombre. Por el contrario, el arte, que solamente debe procurar la belleza¹³⁶, se ubicaría en la esfera especulativa de la abstracción y la inutilidad práctica.

Si al sustrato ideológico ya mencionado se añade el determinismo de la época (curiosamente hoy tan poco científico), es comprensible que Palma postulara la existencia de razas artísticas, como la latina, y prácticas, como la sajona. Más interesante es que a dicha oposición subyaciera también la de razas sanas y enfermas: los hábitos poco sanos de la degeneración y del vicio (la precocidad sexual, el consumo de drogas como el opio) son características de las razas gastadas (¿podríamos decir “decadentes”?) como la china, pero también “se observa en plena vida civilizada y brillante como es la de París” (*El porvenir* 4)¹³⁷.

De esa forma, Palma desemboca en una metáfora de evidente cuño decadentista: el arte como síntoma de la enfermedad, de la anormalidad. En general, el refinamiento estético, que nuestro autor llama “sutileza”, es una manifestación de decadencia y una forma de alejamiento de lo sano. Por eso afirma, en el contexto de su obra más positivista, que

(...) hoy mismo, en razas actuales superiores como la latina, las escuelas literarias y artísticas llamadas de la decadencia, buscan la realización del Arte en el refinamiento y la sutileza. Las razas sanas y vigorosas son sintéticas, y lo prueban las razas germana e

¹³⁶ Que platónicamente Palma sitúa en el ideal: “Todas las corrientes estéticas y todas las técnicas literarias en boga antes y hoy encuentran fácil y simpática penetración en mi espíritu, porque todas ellas son modalidades de vibración imaginativa y traducen la inquietud y dinamismo en la marcha hacia el ideal, siempre lejano e inaccesible pero que nos parece siempre más cerca” (*Narrativa* 2: 406).

¹³⁷ Debe tenerse en cuenta que París era la ciudad artística por excelencia que tanto idealizaron los modernistas y que estaba íntimamente relacionada con el surgimiento del arte nuevo (simbolismo, decadentismo, etc.).

inglesa que, a un análisis profundo y concienzudo, añaden un poder de síntesis maravilloso. (*El porvenir* 6)

Los vínculos metafóricos que ligan el arte con la enfermedad y la ciencia con el vigor se hacen más claros con la maduración de nuestro autor. Así, en un curioso texto publicado en *El Comercio* en 1901, titulado “Álbum de confesiones”¹³⁸, frente a la pregunta “¿qué arte es más bello: el que es obra de la salud o el que tiene su origen en la enfermedad?”, nuestro autor entrega una respuesta que no da lugar a ambigüedades: “creo que así como la perla es una enfermedad de la ostra, el arte es una enfermedad, una secreción del alma. Los seres absolutamente sanos son poco artistas; la salud nos aproxima a las piedras, hay, pues que estar un poco enfermo para producir y apreciar el arte” (*Narrativa* 2: 373-374). Más adelante, en el relato que la crítica ha considerado su arte poética, “Las mariposas”, publicado por primera vez en *Prisma* en 1906, el narrador, quien se dirige a su hija, refiere lo siguiente:

La belleza en la perversidad, en la tristeza, en la amargura, en los desalientos y fracasos humanos, han sido las bellezas que han informado pálidamente mis cuentos, y las almitas infantiles, simples, primitivas, como la tuya, no pueden ni deben comprenderlas [sic] (...). Quede eso para los que, dotados de perspicacias malsanas, desencantados de la eterna ironía de las cosas, *desviados por la filosofía del concepto sano de la vida*, instigados por las curiosidades morbosas y por las intuiciones hermosamente malignas de la neurosis, puedan ver debajo de las tersas y brillantes superficies, en los subsuelos de la vida normal, bellezas recónditas y sutiles. (*Narrativa* 2: 373, cursivas mías)

Sin embargo, vale la pena matizar la oposición entre arte y ciencia, dado que en el primero podría encontrarse toda una gama que va desde lo puramente artístico, lo enfermo, hasta acercarse al ideal más racional, lo sano¹³⁹. En *Filosofía y arte*, Palma divide a

¹³⁸ Presentado bajo la apariencia de un cuestionario enviado por una lectora anónima a nuestro autor, la situación es en realidad una invención de Clemente Palma, quien formuló tanto las preguntas como las respuestas.

¹³⁹ Ello no implica una valoración, sino solamente una clasificación. Para Palma, “la belleza y la verdad son centros á los que se llega por todos los caminos, tanto por la vía recta que sigue un espíritu sano, como por la ruta torcida por la que se encaminan las almas enfermas y las razas degeneradas...” (*Filosofía* 33).

filósofos y escritores entre aquellos que poseen nervios sanos; nervios finos y sensibles, próximos a la enfermedad; y nervios violentos, excitables y enfermos. En el primer grupo ubica a los pensadores racionalistas o positivistas (Descartes, Spencer, Darwin); en el segundo, al dogma católico; y en el último, al pesimista Arthur Schopenhauer. Por otro lado, en el grupo de los escritores, el naturalista Zola, como es previsible, se encuentra en el primer grupo; Flaubert y Leconte, el parnasiano, en el segundo; y los decadentes (Verlaine, los Goncourt), se encuentran en el último grupo (*Filosofía* 32). Dicha clasificación, más allá de lo meramente anecdótico, tiene el valor de situar a Palma en las tradiciones que él mismo traza: de ahí lo paradójico que nuestro autor sea un filósofo de “nervios sanos” y un narrador de nervios “excitables y enfermos”.

Lo ya mencionado permite regresar a la pregunta original: ¿dónde, en qué campo, debe ubicarse la religión? Desde una perspectiva nietzscheana, el cristianismo se vincula con el ideal ascético, el de los débiles y enfermos. La clasificación de Palma, por su parte, situaría al dogma cristiano entre la salud y la enfermedad, entre la ciencia y el arte. El texto fundamental para entender dichas nociones es, nuevamente, *Filosofía y arte*. Allí, nuestro autor afirma que “el ateísmo es la forma menos artística de las lucubraciones filosóficas y religiosas” (4). Al momento de analizar el impacto de dicha ideología en el arte, Palma señala que su influencia ha sido muy reducida, salvo en el caso de los enciclopedistas franceses. Empero, luego añade con agudeza que estrictamente no podría considerarse ni a Voltaire ni a Diderot como ateos (34). En general, Palma sostiene que entre el ateísmo y el arte (o la ciencia y el arte) existe una incompatibilidad inherente. Ello se debería, en gran medida, a que la ciencia y el ateísmo son gobernados por la razón, mientras que la religión, del mismo modo que el arte, es regida por la imaginación:

La imaginación, siempre en pos de fantasmas, de creaciones extraordinarias, siempre pugnando por salir de las esferas posibles de la idea para sumergirse en las nebulosidades de lo maravilloso y supra-sensible, es el alma de toda religión. La imaginación es quien hace á Dios, quien estimula al razonamiento en la creación o suposición de los atributos divinos. (6)

El creyente organiza su mundo en torno a una “mitología poética” (17), que lidia con lo irracional, ya que “jamás ha sido la creencia de Dios una necesidad de la inteligencia”¹⁴⁰ (5). Incluso, la religión, que de por sí apela al nervio antes que al intelecto, en sus estados de fanatismo “enferma” el instinto genésico del hombre, es decir, desvía y exagera su sexualidad. Es por ello que el satanismo, la magia y el ocultismo (otras desviaciones de la religión) han sido fecundos en obras artísticas y sugestivas (34), sobre todo del arte enfermo y decadentista, que es para Palma lo artístico por antonomasia. De ese modo, nuestro autor encuentra una particular similitud entre arte y religión, ya que ambas partirían de la imaginación y se dirigirían a la esfera menos racional del ser humano.

Sin embargo, para Palma la relación entre religión y arte es aun más estrecha. Renan y los positivistas, quienes anhelaban una religión meramente intelectual, ya habían llamado la atención del rol importante que para esta jugaba el culto y el rito. En *Filosofía y arte*, nuestro autor considera que ambos elementos son los que traducen la religión a formas y la alejan de la mera abstracción intelectualista:

Para los pueblos, para las mujeres, para los artistas, es mil veces preferible un absurdo con formas, con apariencias, que una verdad incontrovertible que no tiene [más] forma que la de un principio intelectual. La Humanidad preferiría un culto al mal, el culto al diablo de los maniqueos (...) a una religión puramente ideológica. (18)

Más importante que ello es notar que todo el aparato que rodea al culto del cristianismo — las ceremonias públicas, los templos, los santos, incluso su intrusión en la vida privada y

¹⁴⁰ La inteligencia se emplea como sinónimo de razón.

pública del hombre— lo vuelve estético, lo convierte en arte¹⁴¹ (19). Así, en la mirada de nuestro autor, la religión sería poco menos que una forma artística y debería ser juzgada como tal; constituiría, antes que una explicación veraz y fidedigna del cosmos, un producto de la imaginación de mentes enfermas y algo poéticas.

La relación entre arte y religión es una posible explicación para las divergencias del tratamiento del cristianismo en los ensayos y relatos de Palma. En los primeros, en general fuertemente influenciados por la huella del positivismo, pensar en términos religiosos es poco menos que una anacronía. Ello es evidente en sus trabajos de corte más “científico” como *El porvenir de las razas en el Perú*, el capítulo del ateísmo en *Filosofía y arte* o, incluso, en las meditaciones éticas de “La virtud del egoísmo”. Sin embargo, a medida que se acerca al comentario estético (cf. *Excursión literaria o Filosofía y arte*), el tema religioso se vuelve más pertinente y es utilizado como un punto de apoyo para comprender fenómenos artísticos. Por ello, no debe extrañar que en sus relatos Palma se haya sentido libre de emplear personajes o símbolos religiosos, pues, en última instancia, sería el arte y la ficción el territorio a donde pertenecen.

En las páginas recientes, se ha postulado la tesis de que la posición palmista frente a la religión no es una expresión aislada dentro del contexto de la secularización de la cultura occidental, ni de la propia tradición peruana. Por el contrario, su cuestionamiento de las nociones centrales de la religión recoge elementos ya anticipados por muchos de los

¹⁴¹ Al citar la *Filosofía de la religión* de Otto Pfleiderer, señala que el elemento dominante del culto de la religión es el dramático y es aquel el que la vuelve perdurable. Menciona, como ejemplos, la eucaristía (dramatización de la Última Cena) y la misa (que en otras épocas habría sido una dramatización de la Pasión de Cristo).

grandes pensadores del siglo XIX. Como ya se ha explicado, Palma opta por dos caminos simultáneos: la crítica del pensamiento religioso, que estaría vinculado estrechamente con el arte, y la crítica del sistema moral del cristianismo.

Dichos lineamientos persisten, aunque atravesando significativas metamorfosis, en su obra narrativa. Así, el cuestionamiento de la figura de Dios Padre, elemento central de la religión cristiana, se traduce en los relatos donde este se encuentra ausente, lo que supone reflexionar cómo el hombre debe llenar el vacío generado. Por otro lado, las categorías de lo moral o inmoral aparecen dramatizadas en los personajes de nuestro autor quien, sobre todo, a través de las figuras de Cristo y Satán, consigue llevar a un plano ficcional sus reflexiones sobre nociones como el egoísmo y el altruismo. La ambivalencia ética e, incluso, el intercambio de roles entre ambos personajes no sería sino el reflejo de la crisis moral del periodo finisecular, que pone en tela de juicio la validez y universalidad de los valores tradicionales.

La pérdida de la fe en un dios capaz de dotar de orden al universo caótico y la incapacidad de interpretar la multiplicidad del mundo desde una perspectiva ética y estética, es decir, según los parámetros de la cultura occidental, trajo como consecuencia un ambiente generalizado de escepticismo e ironía (ambos probablemente los elementos más representativos del arte contemporáneo). La pérdida de validez de los grandes metarrelatos no se tradujo necesariamente en la crítica palmista, pues esta todavía estaba imbuida de la fiebre positivista del progreso. Sin embargo, dicha condición sí es anticipada en ciertos relatos de nuestro autor, quien, a través de la ficcionalización de diversas divinidades (grecolatinas, cristianas, etc.), postula la falta de adecuación entre estas y el

mundo en el que aparecen. En última instancia, los dioses de algunos relatos de Palma tienden a morir o caer en el ridículo, destino similar que atravesarían las ideologías que estos encarnan.

CAPÍTULO III

LAS HUELLAS DE LA SECULARIZACIÓN EN LA NARRATIVA DE CLEMENTE PALMA

No han sido muchas las aproximaciones a la narrativa palmista que la estudien desde la perspectiva de la secularización. Si bien algunos autores han alcanzado importantes logros en dicha dirección¹⁴², esta ha sido percibida por el conjunto de la crítica como un problema de segundo orden para entender la obra de nuestro autor. Por el contrario, consideramos que el fenómeno de la secularización es imprescindible para valorar la obra, no solo del narrador peruano, sino para comprender en su real medida el proceso de modernización literaria hispanoamericana y universal.

Anteriormente, se ha propuesto una serie de tópicos literarios que reflejarían la influencia de la secularización. Para realizar el análisis de la obra palmista, se han determinado tres ejes, los cuales combinarían en mayor o menor medida los tópicos mencionados. Se ha preferido analizar estos últimos de ese modo y no de forma independiente, puesto que es en su interacción que el tópico puede revelar su verdadera

¹⁴² Ver 1.4.

trascendencia. Cada uno de los ejes es examinado a la luz de un campo figurativo¹⁴³, con el que se pretende hallar una estructura de pensamiento subyacente que articularía los relatos revisados. Con el objeto de facilitar el análisis, se han identificado tres textos por cada eje, si bien es probable que un mismo texto pueda vincularse con más de uno.

Los ejes a examinar son las tensiones entre la ausencia de Dios y el castigo divino, la representación del diablo y de Cristo, y la búsqueda de sustitutos de la religión. La intención del capítulo es precisar cuál fue la posición del Palma narrador ante la secularización y, en los casos pertinentes, entablar una lectura intertextual con su producción ensayística, determinando sus confluencias y divergencias.

3.1. ¿Ausencia de Dios o castigo divino?

El dios judeocristiano se diferencia de otras divinidades por su naturaleza ininteligible y su renuencia a mostrarse perceptible por medio de los sentidos. El desdoblamiento entre padre e hijo no hace sino mantener dicha premisa, según la cual una parte de Dios se hace sensible (es decir, humana) y otra se mantiene oculta. Por ello, esta última cara de la divinidad se manifiesta, por excelencia, mediante sus efectos, que en el Antiguo Testamento revisten la forma de la catástrofe o el milagro: el diluvio universal, la destrucción de Sodoma, la separación de las aguas en el Mar Rojo, etc. La comunicación con Dios es, empero, aún posible: Adán, Abraham o Moisés hablan con la voz impersonal que lo representa y que es, en definitiva, Él¹⁴⁴. Luego de la crucifixión de Jesús, dicha

¹⁴³ Para la retórica general textual, cada campo figurativo —metafórico, metonímico, sinecdóquico, antitético, elíptico y repetitivo— delimita un conjunto de procedimientos retóricos que, en última instancia, revelan “estructuras universales de organización expresiva del pensamiento” (Arduini 102).

¹⁴⁴ Incluso hay ejemplos bíblicos que afirman que Abraham veía a Dios y no solamente lo oía: ver Génesis XII, v. 7; XVII, v. 1, 22. Además, según la opinión de algunos especialistas, “durante el estado de la

posibilidad desaparece, mas no la certeza de que Dios nos envía señales que deben ser decodificadas como manifestaciones de la voluntad divina: nuestra bienaventuranza o miseria son aún consecuencias de cuán piadosos u observadores de su ley seamos.

Desde la perspectiva judeocristiana, el acto que da inicio al actual estado de la condición humana es la escena adánica del pecado original. Sus consecuencias innumerables son cargadas de forma indefectible por toda la especie: da nacimiento al pecado, al sufrimiento, al esfuerzo y a la maldad. La expulsión del paraíso terreno es la primera gran separación del hombre con Dios y evidencia también la causa de su rebeldía, pues el ansia de placer y conocimiento, de la “experiencia”, como lo postulan William Blake y Rousseau, en oposición a la “inocencia”, propicia la condenación de la estirpe humana (Lee Utley 278). Ello ha permitido una peculiar forma de aproximación de la tradición occidental a la figura de Dios padre, vengativo y cruel¹⁴⁵, a la vez que celoso de un poder y un conocimiento —simbolizados en el mito por los frutos del árbol de la ciencia del bien y del mal— que no desea compartir con ningún otro. Este último hecho sustenta la fuerte relación entre conocimiento y transgresión.

El mito del Fausto reformula la leyenda adánica, al inscribirla en un contexto sociohistórico: el giro antropocéntrico del Renacimiento (Watt 46). La acción de Fausto no solamente implica su condenación (o salvación, dependiendo la versión), sino también la transformación de un mundo que ya no volverá a ser el mismo. Para Marshall Berman,

inocencia [antes de la escena de la manzana], Dios se dejaba ver de nuestros primeros padres bajo alguna figura acomodada a su condición, y que esta aparición del Señor era precedida de algún ligero y suave viento que los avisaba” (*Sagrada* 5).

¹⁴⁵ De ahí la importancia del miedo y la culpa en la religión cristiana. Ello lo comprendió con claridad Nietzsche en su crítica al cristianismo: “Si Dios quería llegar a ser objeto de amor, tendría que haber renunciado primero a juzgar y a la justicia —un juez, e incluso un juez clemente, no es objeto de amor” (*La ciencia* 122).

quien analiza la versión de Goethe, este proceso es la modernidad e implica la destrucción del mundo medieval; la gesta del protagonista lo convierte en un transformador (*developer*), alguien que desarrolla las bases de un nuevo modo de vivir y relacionarse con su entorno (60-70). En este nuevo mundo postedénico, cabría agregar, la experiencia ha desplazado a la inocencia; frente a un Dios ausente, es la humanidad la única responsable de sus actos¹⁴⁶.

Ahora bien, dicho proceso es visto con temor y desconfianza por parte de los intelectuales finiseculares, quienes se sirven del mito adánico para explicarlo. Según Anatole France, el mundo contemporáneo había mordido la manzana de Adán y estaba conociendo sus consecuencias; aquel era visto como un espacio de pecado, como lo evidencia el hecho de que Paul Verlaine compare Paris, símbolo de la sensibilidad moderna, con Sodoma¹⁴⁷. Incluso, autores fuertemente imbuidos por el positivismo como Max Nordau no dejaron de ver en la “degeneración” de sus contemporáneos las consecuencias negativas de la modernidad tecnológica, con lo que inconscientemente cuestionaban las bases de la idea del progreso¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Eso es lo que sugiere Berman, para quien Fausto representa a toda la humanidad (85-86).

¹⁴⁷ “Anatole France spoke for many of the finest minds of the time when he observed: ‘We have eaten of the fruits of the tree of science, and there remains in our mouths the taste of ashes’” (“Anatole France habló por muchas de las mentes más brillantes de su época cuando afirmó: ‘hemos comido los frutos del árbol de la ciencia y nos ha quedado en la boca un sabor de cenizas’”) (citado de E. Aldrich 9). En *Sagesse* (1880), libro que marca la conversión al catolicismo de Paul Verlaine, este pone en boca de Cristo las siguientes palabras “Je suis l’Adam nouveau qui mange le vieil homme, / Ta Rome, ton Paris, ta Sparte et ta Sodome, / Comme un pauvre rué parmi d’horribles mets” (“Soy el nuevo Adán que come al hombre viejo, / Tu Roma, tu París, tu Esparta y tu Sodoma, / Como un pobre arrojado entre horribles meriendas”) (112-113). Palma iguala París (Lutecia) y Gomorra, por boca del diablo, en “El quinto evangelio”.

¹⁴⁸ La argumentación que Nordau esgrime contra el arte moderno está fuertemente imbuida del espíritu positivista. No obstante, eso no le impide afirmar, como lo hace notar Darío en *Los raros*, que “el carro de hierro, la ciencia, ha destruido según él los ideales religiosos” (192).

Como ya se ha mencionado, la modernización y su reverso, la muerte de Dios, supusieron una serie de consecuencias¹⁴⁹. Por un lado, el mundo es súbitamente percibido como un espacio caótico y, muchas veces, cruel, donde, desaparecido el paraíso ultraterreno, las injusticias del presente devienen hechos absurdos e intolerables. Más aún, la naturaleza deja de volverse una manifestación de la voluntad divina, deja de ser armónica, para imitar a la *bête humaine*: la teoría de la evolución de Charles Darwin demuestra que las especies se rigen por criterios como el poder y la adaptabilidad, en una carrera que no siempre está exenta de “crueldad” e “injusticias”. Así, los descubrimientos del científico inglés propician una reinterpretación del mundo más allá de la ética, en que los criterios de bien y mal van perdiendo su validez¹⁵⁰.

Si la situación del mundo cambia, también sucede lo mismo con la del hombre. La ausencia de Dios y de lo sobrenatural implica, como ya lo había afirmado González Prada, asumir con valentía este nuevo mundo: había llegado el tiempo de “arrojar la venda de nuestros ojos i ver el Universo en toda su hermosura pero también en toda su implacable realidad” (275). Así, pronto las consecuencias de la ciencia se revelan no solo positivas, sino también altamente nocivas y autodestructivas: guerras más cruentas, el incremento exponencial de la contaminación, la mecanización del hombre y su reemplazo por la máquina. Nuevamente, y a pesar de todo el cientificismo de la época, tales consecuencias

¹⁴⁹ Ver 1.1.4. (acápites “a”).

¹⁵⁰ Ello es claramente observado por Nietzsche: “caos es el carácter total del mundo por toda la eternidad; no en el sentido de una ausencia de necesidad, sino de una ausencia de orden, de articulación, de forma, de belleza, de sabiduría, y como sea que se llamen todas nuestras humanas consideraciones estéticas (...) ¡Pero cómo habríamos de censurar o alabar al universo! ¡Cuidémonos de imputarle impiedad e irracionalidad o su contrario: ¡no es perfecto ni bello ni noble, y no quiere llegar a ser nada de todo eso, no aspira en absoluto a imitar al hombre! ¡El universo no puede ser representado de ninguna manera mediante nuestros juicios estéticos y morales!” (*La ciencia* 104).

serán interpretados por ciertos sectores de la sociedad como señales divinas, castigos de Dios por haber usurpado sus funciones.

Por ello, los dos temas que se analizan en el presente acápite, reformulaciones de tópicos de la secularización como la muerte de Dios o el mito fáustico, son la representación del mundo como un espacio de caos y crueldad, y el castigo divino. El primero subyace a toda la obra palmista, como queda evidenciado en su arte poética, “Las mariposas”: el tema literario que fascina a nuestro autor es la presencia del mal como una categoría inherente del ser humano, presente en gran parte de sus relatos y en la crítica a la moral cristiana de sus ensayos. Si se elige “Parábola” en vez de otro texto de nuestro autor, es porque en este, el mal no solo es un tema del cuento, sino que se reflexiona acerca de él desde un nivel metadiscursivo. Por otro lado, los textos más cercanos a la ciencia ficción tienden a abordar o incluso parodiar el castigo divino, en consonancia con el mito edénico, como es el caso de “El día trágico” y XYZ. En ellos se evidencia que los efectos perniciosos de la ira divina no suelen afectar solamente a los protagonistas, sino que podrían condenar a la larga a toda o gran parte de la colectividad. De ese modo, Palma incide en un rasgo “premoderno” todavía presente en la sociedad peruana, mayoritariamente creyente y supersticiosa, que podía aceptar con naturalidad el hecho de que fenómenos naturales puedan deberse a explicaciones como las ya mencionadas.

El hilo conductor de los tres relatos es la relación antitética¹⁵¹ entre los proyectos de los personajes y la realidad: tanto la salvación colectiva anhelada por el ermitaño de

¹⁵¹ La antítesis es el campo figurativo de la oposición y cuyo fundamento dialéctico no admite síntesis. Esta incluye, entre otras, las figuras de la negación, inversión, ironía, oxímoron o paradoja. Para Arduini, “la antítesis pone a prueba la comprensión, crea una tensión creativa que rompe (sic) certezas definidas e ilumina las cosas con un sentido no reconocible inmediatamente” (120). Además, sostiene que “conseguimos

“Parábola”, como las empresas individualistas de los protagonistas de “El día trágico” y XYZ, se revelan inaplicables y son desarticuladas de modo implacable en los relatos. En el primer caso, la inviabilidad se debe a la transformación de un mundo en el que los criterios morales cristianos han perdido validez (estos también son criticados en los otros dos relatos); en el segundo, al hecho de que el conocimiento del individuo no le permite dominarlo y comprenderlo. Así, como en otros campos, la posición de Palma se revela ambigua; los elementos religiosos y científicos se entremezclan en sus textos sin que sus protagonistas puedan ubicarse en un mundo que les es desconocido.

3.1.1. “Parábola”

“Parábola” fue publicado en la primera edición de *Cuentos malévolos*. Si bien el relato no tiene ninguna división interna, la narración claramente consta de dos secciones. En la primera, el narrador manifiesta haber atravesado una crisis moral por la muerte de su novia, motivo por el cual decide internarse en el convento donde vivía su tío, un hombre religioso, prior de los Camaldulenses. Allí, para aliviar los tormentos espirituales de su sobrino, el tío le narra una parábola que da paso a la segunda sección del relato¹⁵². En esta se cuenta que Jesús desciende a la Tierra luego de diecinueve siglos y confirma que esta se mantiene tan impía como antes. Luego, se encuentra con un ermitaño quien le pide hasta tres veces que suprima, una a una, las pestes que asolaban la humanidad: la enfermedad, la miseria y el odio. No obstante, ambos confirman con sorpresa que el número de

una representación aceptable de la condición humana solamente acumulando una serie de antítesis y contradicciones que no encuentran ninguna solución sintética” (122).

¹⁵² En esta sección, que es la central del relato, se introduce un narrador distinto: el tío. De ese modo, Palma consigue crear un efecto de distanciamiento con lo relatado y así presentar un contenido polémico como si fuera de otro. La crítica ha advertido la recurrencia de este recurso a lo largo de la narrativa palmista (Kason; Mora Clemente).

condenados al infierno no desciende, sino que se mantiene estable. Al final, el ermitaño le transmite a Cristo el deseo de los pobladores de la Tierra, quienes imploran que los tres flagelos caigan nuevamente sobre la humanidad. El relato culmina cuando, ante la sorpresa del anacoreta, Jesús justifica su reposición, pues al suprimirlas habían creado la inercia y el hastío, “es decir, el mayor pecado y la mayor condenación” (*Narrativa 1*: 206).

El primer aspecto sorprendente del relato es que, ante la solicitud del sobrino narrador, la parábola no termina por calmar sus inquietudes, sino que las confirma. El hecho de que la narración no retorne a su primer nivel para atestiguar la sorpresa del sobrino acentúa el efecto narrativo: su asombro debe ser el mismo que experimenta el ermitaño y, probablemente, el lector. Inicialmente, el sobrino se dirige a su tío del siguiente modo: “una noche me puse a porfiar a mi tío que Leibniz había sido un solemne bellaco, al asegurar que este era el mejor de los mundos posibles. En mi concepto, Dios era un tirano cruel, que se complacía en las angustias de los hombres, cualquier pelagatos que hubiera asesorado a Dios, le habría hecho indicaciones acertadas para hacer un mundo mejor¹⁵³” (200). Nótese que el sobrino, quien a partir de sus lecturas filosóficas había llevado una vida de impiedades y descreimientos, pero que ante la muerte de su novia “un poco diabólica” se acerca al misticismo, no pone en cuestión la existencia de Dios. Por el contrario, lo increpa por abandonar a la humanidad a su suerte, mientras Él obtiene un goce sádico de su sufrimiento. La respuesta del tío es la esperable, pues solo inicia la parábola “después de sermonearme de lo lindo, llamarme sandio y desahogarse contra el siglo, los filósofos y darle la gran tostada al archihereje Voltaire” (200). El registro lingüístico empleado en el texto, entre humorístico y coloquial (“bellaco”, “pelagatos”, “de lo lindo”,

¹⁵³ Nótese las similitudes con la posición de Hume. Ver p. 23.

“darle la gran tostada”), parece anticipar el tono irónico que subyace al relato de la parábola.

Ciertamente, la narración del tío confirma que el mundo no debe interpretarse en sentido moral, puesto que el mal constituye un elemento propio del ser humano. Lo más interesante e irónico es que quienes llegan primero a dicha conclusión son los dos representantes de la religión: Cristo y el tío. Si bien la crítica ha acertado en encontrar en el narrador características propias del héroe decadente como la novia diabólica, su descreimiento, su vida licenciosa y su condición de dispéptico (Mora *Clemente* 66), no ha notado lo propio respecto al tío, quien se asemejaría al personaje corruptor de las novelas decadentes (al modo de Lord Henry en *The picture of Dorian Gray* o Des Hermies en *Là-Bas*). Representado por un hombre mayor y más experimentado, este es quien introduce al héroe decadente en el conocimiento del mal, al alejarlo de su inocencia inicial. Así, el personaje del tío, que quebranta el ayuno y refiere anécdotas teñidas de picardía profana, es quien inicia al sobrino en el secreto que este ya intuye: el mal es parte inherente de la humanidad y no puede ser erradicado de ella.

Lo sorprendente es que Cristo actúa en la parábola del mismo modo que el tío, pues su enseñanza “corrompe” al anacoreta. Luego de un momento inicial de desencanto, en el que Jesús comprende que su sacrificio ha sido inútil, este se convence que la humanidad no tiene remedio. Las actitudes del Nazareno para con su interlocutor, sobre todo luego de la primera petición, son de “bondadosa picardía” y de “cariñosa ironía”, como si este supiera que las tentativas del ermitaño están condenadas al fracaso. Es el mismo Jesús quien le da la razón a los hombres y contradice a la moral cristiana, al afirmar que la inercia y el hastío

(probablemente el *ennui* o *spleen* de los franceses, aquella condición representativa de la modernidad) son peores que la presencia del mal. Ello da como consecuencia una resemantización de la dicotomía, la inversión de valores propuesta por Nietzsche¹⁵⁴: el hastío se equipara al bien y a lo indeseable, mientras que el mal se trastoca en un elemento positivo, al ligarse con la actividad. Así, tanto Cristo como el tío son los primeros en darse cuenta de que su predicación moral apela a un horizonte irrealizable, para desamparo de su crédulo rebaño; el vínculo entre el proyecto ético del cristianismo y la naturaleza humana es abiertamente antitético, representa una oposición cabal. Sin embargo, ello no impide que el tío refute inicialmente a su sobrino, quien había arribado a conclusiones semejantes, lo que da cuenta de la hipocresía del discurso eclesiástico.

¿Cuál es el blanco de la ironía del relato de Palma? Si bien se puede encontrar una crítica implícita al mundo de la modernidad que propicia una vida insulsa y vacía, el objetivo parece ser ironizar sobre la moral cristiana, el “ideal ascético” de Nietzsche. De esa forma, tanto el discurso religioso oficial como las versiones utopistas del progreso son puestas en entredicho, ya que se apoyarían sobre preceptos o supuestos (la solidaridad entre los hombres, la perfectibilidad moral de la especie humana) que no se condicen con la realidad. En estricto, la parábola del tío no niega la existencia de Dios, más bien la presupone, pero niega la validez de la moral del cristianismo. No obstante, el sufrimiento y la maldad irredimible de la humanidad no pueden ser aceptadas por una noción ortodoxa del cristianismo, puesto que el Dios cristiano no llega a abandonarla, habiendo prometido la redención del Juicio Final. Por ello, solo dos posibilidades permiten el estado de las cosas dispuesto en “Parábola”: o Dios no existe, o efectivamente goza, tolera o es

¹⁵⁴ Ver p. 114.

indiferente al sufrimiento humano, pues no hace nada por impedirlo¹⁵⁵; y en ambas condiciones resalta por su ausencia, que no es otra cosa que su imposibilidad de influir en los asuntos de los hombres. Entre el ateísmo o la religión cínica, Jesús —quien, a pesar de su poder sobrenatural, queda reducido en el relato a una dimensión humana¹⁵⁶— parece adoptar la última posibilidad.

Por último, es posible constatar que la nueva moral predicada por Jesús, curiosamente contraria a la moral cristiana, coincide con los postulados nietzscheanos de lo noble y aristocrático, defendidos por Palma en “La virtud del egoísmo”. Asimismo, la exaltación de los valores de la voluntad, la vitalidad y el esfuerzo por encima del bien y el mal solo son posibles en un contexto postdarwiniano. De ese modo, “Parábola” ejemplifica la primera consecuencia de la ausencia de Dios: el mundo se constituye como un espacio caótico, no gobernado por una voluntad superior (la divina, que es la que podía imponer el bien o mal como norma moral), sino por el conflicto permanente entre todas las voluntades que lo integran. La desaparición del mal no es solo imposible, sino que tampoco es deseable; en última instancia, el mal y el dolor son los únicos modos de estimular la voluntad e imponer el progreso de la civilización¹⁵⁷. Los valores propios del ermitaño —la piedad, la fe o el dominio de las pasiones— no son útiles en un mundo donde Dios está ausente. Librados los hombres a su propia suerte, desaparecida la ficción de la “otra vida”, las obras piadosas están condenadas a la intrascendencia.

¹⁵⁵ La posibilidad de que su creación sea imperfecta y que este sea impotente de revertirla es incompatible con la omnipotencia, cualidad inherente del Dios cristiano.

¹⁵⁶ El tema se desarrolla en 3.2.

¹⁵⁷ Sobre dicho tema, ver nota 109.

3.1.2. “El día trágico”

“El día trágico (crónica de los días del cometa)” aparece en la segunda edición de *Cuentos malévolos*. El relato, localizado en la ciudad de Lima y situado en el año 1910, se divide en cuatro secciones. La primera narra la gran preocupación que antecedió al paso del cometa Halley, que se creía impactaría la corteza terrestre y destruiría la vida humana. En la segunda, se presenta al protagonista, Oliverio Stuart, empresario estadounidense, quien construye en el sótano de su casa un refugio con las provisiones necesarias para sobrevivir a la catástrofe. Ahí se internan, en la víspera del acontecimiento, el protagonista, su novia, Gladys Harrington, y su madre, Ruth Harrington (quien debe ser dopada y llevada contra su voluntad). En la tercera parte, el cometa finalmente impacta el planeta, mientras que los novios celebran una “boda” internados en el sótano. Luego de dos semanas, deciden salir a la intemperie. El paisaje es desolador y el protagonista supone que ellos son los únicos sobrevivientes; después de dos meses, Gladys le anuncia que está embarazada. Sin embargo, en la última sección del relato, se revela que todo era un sueño del protagonista y se afirma que el cometa Halley será completamente inofensivo.

Es importante mencionar que el tono predominante del relato es el paródico y se dirige a dos eventos centrales de la tradición bíblica: el Diluvio y el Juicio Final. Ambos están vinculados por el castigo divino que supondría una catástrofe de magnitudes desbordantes. En el primero, la solitaria figura de Noé sería la elegida para repoblar el planeta y, por otro lado, refundar la humanidad que había devenido impía. La comparación de Oliverio Stuart con la figura bíblica se hace explícita en diferentes momentos del texto. Luego de acondicionar la morada donde habrían de refugiarse los dos novios, estos deciden

llevar con ellos un jilguero y un perro, Toby. No obstante, el narrador reconoce que ambos animales no podrían perpetuarse luego de la destrucción de los otros seres, puesto que no tenían pareja alguna con la cual reproducirse: “nuestro papel de Noés modernos estaba condenado a fracasar respecto a la conservación de las especies animales porque no habíamos tomado muy en serio este aspecto de la cuestión que probablemente preocuparía a los Noés de Europa y Estados Unidos: yo me conformaba con ser el Noé del amor¹⁵⁸” (*Narrativa 1*: 362). La parodia continúa luego del impacto del cometa.

Seis días después cayó una copiosa lluvia (...). El cielo estaba sereno y hermoso: también como en los tiempos de Noé apareció el arco iris en señal de paz y de perdón. El movimiento de las nubes y el de las frondas mustias y amarillentas del jardín me hicieron comprender que de nuevo el aire había recuperado su constitución normal. Pero aún no podía convencerme, es decir, no tenía medios para adquirir la certeza de que el aire fuera respirable sin peligro (...). Resolví entonces enviar a Toby, así como Noé envió la paloma. (370-371)

A pesar de todas las similitudes, las diferencias entre Noé y el protagonista son evidentes, y tiñen el relato de un barniz irónico. A diferencia del patriarca bíblico, Stuart no es creyente, ni teme a Dios. La empresa que realiza está movilizada por el egoísmo, no por un amor a la creación divina. Más aún, no considera que la catástrofe sea un castigo de Dios, sino producto de un destino ciego y azaroso, ante el cual el hombre —en la senda de Robinson Crusoe— no cuenta con más apoyo que el suyo propio.

Respecto a las alusiones del Juicio Final, estas se relacionan a las distintas interpretaciones que recibe el fenómeno del cometa. Por un lado, la noticia del inminente impacto genera un masivo retorno a la fe cristiana: “El ejército de salvación y los metodistas, calvinistas, presbiterianos y demás sectas protestantes han organizado

¹⁵⁸ El narrador hace dicha afirmación, aunque anteriormente había señalado que tanto Oliverio Stuart como Gladys Harrington eran estadounidenses. Así, la cita, que presenta algunos de los planteamientos racialistas de nuestro autor, queda coronada con este lapsus que podría ayudar a ilustrar la propia autopercepción de Palma respecto del problema racial. Empero, dichas cuestiones exceden el ámbito de la presente tesis.

procesiones para implorar la misericordia divina¹⁵⁹. En los templos católicos se hacen rogativas con igual objeto” (345). La explicación de la llegada del día trágico es previsible, es un castigo divino:

En los hogares católicos no se ponía en duda la inminencia de la catástrofe mundial. No podía ser de otro modo. La corrupción de la humanidad había llegado a máximo grado; se había colmado la paciencia divina, y se hacía necesario un castigo inmenso a los hombres cuyas perversidades e impiedades ya no reconocían límite. (347)

El terror del fin parece estimular en la población una regresión a las épocas del horror religioso, que Palma parodia con habilidad. La escena, con reminiscencias coloniales, se sitúa indudablemente en la ciudad de Lima¹⁶⁰:

En los rostros de todos los fieles y de los que presenciaron la lúgubre procesión de cirios, en la plaza de Armas, se veía estereotipado el espanto del próximo desastre mundial. Un murmullo plañidero y triste salía de esa multitud doliente respondiendo a las oraciones que con voz clara pronunciaban los sacerdotes. De rato en rato era turbada la monotonía de la plegaria por los gemidos desgarradores de alguna mujer presa de un violento ataque de histerismo. (353)

La perspectiva del fanatismo religioso es simbolizada en Ruth Harrington, la suegra de Stuart. A diferencia de los fieles católicos, quienes imploran perdón y misericordia a Dios, dicho personaje considera que la humanidad no merece la salvación, por lo que incluso rechaza internarse en el refugio construido por su yerno, ya que estaría contraviniendo la voluntad divina. El diálogo entre Ruth Harrington y la pareja es revelador, puesto que pone en evidencia la oposición entre los impulsos tanáticos del fanático y la voluntad de vivir del egoísta, que no es sino —para decirlo en términos nietzscheanos— la diferencia entre el ideal ascético, y la moral noble y aristocrática:

¹⁵⁹ Las presencia protestante da mayor veracidad al relato palmista y lo acerca al referente nacional. García Jordán recuerda que, a partir de 1880, la creciente entrada de los pastores protestantes fue vista como una amenaza por la Iglesia (372).

¹⁶⁰ Nótese que es el relato de Palma en el que la ciudad de Lima (hay menciones a la Plaza de Armas, el cerro San Cristóbal, la calle del Palacio y Ancón) está más presente. Por su parte, las alusiones a la época colonial y el fanatismo religioso aparecen desde una perspectiva paródica, al modo de las tradiciones de su padre.

—No son estos momentos, hijos míos, de pensar en las dulzuras terrenales que pronto veréis convertidas en pavesas. Felizmente para la humanidad, va a terminar su peregrinación dolorosa para entrar, si se arrepiente de sus maldades, en posesión de la única felicidad verdadera y durable del eterno reposo.

—Francamente, mistress, no me entusiasma ese programa.

—¡Oh, mamá, sería mejor pensar en salvarnos!...

—Sería una iniquidad burlar los designios de Dios y una torpeza evadir la adquisición de la suprema ventura. Yo jamás haría tal cosa, aun cuando fuera posible. Felizmente no lo es y la humanidad toda perecerá. (357)

Si Ruth Harrington representa la voluntad de anulación de la individualidad y de aniquilación de uno mismo, la descripción de las reacciones de los escépticos quienes no dudan de la falsedad de las predicciones catastrofistas completan el cuadro de Palma y, en su variedad, le otorgan un carácter típicamente secular.

En cambio los herejes, impíos, los liberales y los incrédulos procuraban manifestarse optimistas y juzgaban que los telegramas publicados y los trágicos anuncios no eran sino petulancias científicas, *palanganadas* de los sabios, que con el pretexto del cometa satisfacían el malsano y pueril afán de hacer sensación. Los cometas son unos buenos sujetos que con nadie se meten (...). La tierra se salvará de choques y encuentros como se ha salvado tantas veces, porque su marcha y su evolución son eternas.¹⁶¹ (348)

No obstante, Oliverio Stuart representa una posición intermedia entre el escepticismo de estos últimos y el terror de los fanáticos. El protagonista no duda del peligro inminente, pero no lo interpreta como un castigo divino, por lo que los rezos y las plegarias son meros gestos sin ninguna efectividad. Oliverio Stuart, quien se ha definido como un hombre práctico y egoísta¹⁶², representa los valores de “La virtud del egoísmo”: poseedor del conocimiento y la tecnología necesaria, es el único capaz de dominar la

¹⁶¹ La última afirmación concuerda con los planteamientos de Palma, quien sostiene que la materia nunca se destruye, sino se transforma (ver página 102).

¹⁶² Oliverio Stuart es un ingeniero estadounidense que trabaja en la Cerro de Pasco Mining Co. Fue un niño huérfano recogido, a sus quince años, por un pastor protestante (nótese la diferencia con la mentalidad católica), quien se preocupó de su educación y lo estimuló hacia la ingeniería. En Lima, se enamora de su compatriota Gladys Harrington, con quien desea casarse. Al momento de describirse, hace gala de una mentalidad utilitarista y egoísta: “Como he dicho, todo el universo se reduce para mí a estas dos personas cuya pérdida juzgaría irreparable: Gladys y yo” (355).

naturaleza y asegurar su supervivencia. Es este saber el que le permite construir un refugio en donde se guarece de la inminente catástrofe¹⁶³. De ese modo, la imagen de Oliverio Stuart durante las primeras tres secciones de “El día trágico” lo vinculan con un heroico representante del individualismo moderno.

Sin embargo, ¿cómo interpretar el sorpresivo anticlímax surgido en la sección final del relato? ¿La parodia alcanza también al discurso de la modernidad y Palma se muestra escéptico de su alcance final? Si bien, el autor de *Cuentos malévolos* deslizó dicha opinión en ciertos pasajes de su obra¹⁶⁴, ese no parece ser el espíritu del relato. Por el contrario, nuestro autor parece ironizar frente a las disimilitudes entre la imagen proyectada de Oliverio Stuart en el sueño y la realidad. El protagonista (¿álter ego del autor?) desea identificarse con la modernidad científica, pero aún posee rezagos de una mentalidad irracional, evidenciadas en la autodescripción del soñador. Este, quien se percibe como un imaginativo, sometido a sus nervios desequilibrados y la fatiga, no hace sino coincidir con el héroe decadente¹⁶⁵, mas en un contexto en el que dicha figura queda reducida a una caricatura. La antítesis entre el emprendedor capitalista y el héroe decadente, entre los sueños del protagonista y la realidad, parece evidenciar una modernidad a la que el sujeto no llega a adaptarse (cf. Sánchez Franco). Si en el relato anterior los buenos deseos del ermitaño se estrellan contra una realidad que lo sobrepasa, en este, la magnificación del

¹⁶³ La preeminencia del espacio cerrado y la minuciosa descripción del mismo emparenta el relato con la tradición gótica y decadentista (López Santos 276-288). El tópico del refugio se vincula particularmente a la Edad Media, sobre todo en el contexto de la Peste Negra. Así se emplea en el *Decamerón* y, de ese modo, Poe lo actualiza en ciertos relatos (cf. “The mask of the red death”, “King Pest”, “Shadow – A parable” y “The sphynx”). Los héroes decadentes también tendrán predilección por los espacios cerrados, concebidos como modos de evasión de la realidad (cf. Des Esseintes en *À Rebours*, obra que abunda en descripciones minuciosas del “refugio”). Lugones explora el mismo tema con el añadido del motivo bíblico en “Lluvia de fuego”, texto que podría haber servido de modelo para el presente relato.

¹⁶⁴ Ver 3.3.

¹⁶⁵ El hecho de que lamente que el cometa no sea pernicioso para la humanidad parece apoyar esta hipótesis, pues es bien conocida la misantropía de los personajes decadentes.

acontecimiento del cometa también evidencia una comprensión inadecuada del mundo moderno.

De todos modos, sea héroe individualista o sátira del decadente, Oliverio Stuart encarna un pensamiento, también reflejado en otros personajes del relato, que critica y, mediante la ironía, desacraliza el discurso religioso, dominante en el Perú de la República Aristocrática. Vale la pena recordar que el relato hace especial énfasis en el referente limeño, a un grado casi inédito en la obra palmista, como si, de ese modo, se quisiera enfatizar que el mundo representado corresponde a la capital. Ello no puede dejar de leerse como una toma de posición con respecto a un problema de nuestra sociedad. El anticlímax final puede minimizar las posibles cualidades del protagonista, pero en modo alguno aminora el ácido cuestionamiento de la concepción cristiana del mundo, expresada en las páginas precedentes.

3.1.3. XYZ

XYZ. Novela grotesca (1935) es la segunda de las dos novelas que Palma escribió y publicó en vida, y probablemente la última obra de ficción que realizó. La crítica la ha valorado como una temprana muestra de la ciencia ficción en la literatura peruana y es considerada una de las primeras obras en abordar la temática de la clonación humana en América Latina. En el prólogo de la novela, el propio autor reconoce que diversos eventos de su vida personal —ligados a la caída del régimen de Leguía y su exilio en Chile— favorecieron su alejamiento del periodismo y le proporcionaron el tiempo necesario para su realización, lo que quizás también explica que esta sea la obra más extensa que escribió. Del mismo modo, la influencia de Villiers de l'Isle Adam, particularmente de su obra

L'Eve future, es reconocida por el propio Palma, quien niega cualquier intento de originalidad en *XYZ*. El prólogo parece querer predisponer al lector hacia una obra menor, el mero divertimento de un periodista y político que se ve imposibilitado de realizar su labor principal; sin embargo, con la distancia que otorga el tiempo, puede afirmarse que dicha impresión sería errónea¹⁶⁶. Lo más importante consiste en resaltar que la novela compendia, a grandes rasgos, muchas de las principales temáticas de los ensayos palmistas, ideas que raramente habían aparecido en sus cuentos, probablemente debido a la naturaleza más sintética del género. Así, la tendencia hacia lo fantástico convive con reflexiones en torno a la oposición entre ciencia y metafísica (*Narrativa* 2: 215-216), o acerca de la noción científica panteísta del mundo (216-218)¹⁶⁷. La preeminencia del tema científico permitirá, por otro lado, llevar hasta un extremo las consecuencias de la ausencia de Dios en el mundo contemporáneo, pues el hombre, animado por los nuevos descubrimientos tecnológicos, buscará tomar su lugar y usurpar las funciones que, hasta ese entonces, se consideraban limitadas al campo de lo divino.

XYZ, novela que alterna entre un formato epistolar y otro estrictamente narrativo, se divide en tres partes —tituladas “la ciencia”, “el romance” y “la tragedia”— y un

¹⁶⁶ En términos literarios, la novela es irregular: posee una trama bastante más enrevesada que las obras anteriores de Palma que, empero, este logra llevar a cabo con relativo éxito, en parte gracias al atractivo de la temática; presenta indudables puntos resaltantes como el inicio de la tercera sección o el remate de la obra; pero también interrupciones injustificadas del hilo narrativo (los capítulos XVIII y XIX, que tienen un innecesario tono arcaizante) o escenas forzadas que lidian con lo inverosímil (por ejemplo, la credulidad de las andrógenas y de Rodolfo Valentino, o el hecho de que, por momentos, estas hablen con la competencia cultural de un intelectual finisecular). A la larga, el tratamiento tradicional de un tema contemporáneo pone en evidencia los conflictos estéticos del propio Palma, quien se encuentra en la encrucijada de ser un “modernista” que se resiste a adoptar la modernidad literaria.

¹⁶⁷ Temas expuestos en obras tempranas como *Filosofía y arte* se reactualizan más de treinta años después, con una formulación muy similar.

“epilodal” final. En la primera, se presenta al protagonista del relato, Rolland Poe¹⁶⁸ (apodado, por su afición a las matemáticas, Dr. Xyz), un científico brillante, y al narrador testigo, su amigo William Perkins. Luego de un encuentro amical, el investigador le relata el ambicioso proyecto que se propone emprender: crear homúnculos (variedad de los andrógenos), dobles de seres humanos de periodo vital limitado. Con el tiempo, el disparatado plan de Poe consigue sus primeros frutos, a partir de la reproducción de modelos hollywoodenses: inicialmente, crea una miniatura de Maurice Chevalier. Al final de la sección, Poe le encomienda a Perkins, quien era arquitecto, el diseño de un palacete bautizado como Rollandia. Este se encontraría ubicado en una isla lejana del Pacífico, donde el científico podría continuar sus experimentos sin ser interrumpido. En la segunda parte, Poe consigue crear reproducciones de talla humana: primero, una doble de Greta Garbo, de vida efímera; luego, cuatro de actrices de Hollywood (Joan Crawford, Norma Shearer, Joan Bennett y Jeanette McDonald); finalmente, un andrógeno idéntico al fenecido Rodolfo Valentino. Los últimos cinco coexisten y Poe se las ingenia para volver a reproducir a las actrices, luego de que su tiempo vital se haya consumido, sin que los recuerdos de su existencia anterior se borran; hecho realizado con gran cuidado, puesto que se había enamorado de McDonald. Al final de la sección, Poe repele a un barco que se había acercado a la isla. En la tercera parte, se conoce que aquellos visitantes formaban parte de una delegación de representantes de la Metro Goldwyn, quienes fortuitamente se enteraron de la existencia de las dobles de las actrices de Hollywood. En una siguiente expedición, secuestran a las cuatro andrógenas, luego de matar a Valentino e incendiar

¹⁶⁸ El personaje es estadounidense y afirma ser descendiente de Edgar A. Poe. Es revelador que la novela más científica de Palma tenga como centro a los EEUU y Hollywood; de esa forma, parece enfatizar que la ciencia es un aspecto externo a la sociedad peruana.

Rollandia. Tiempo después, los empresarios organizan un espectáculo en el teatro de San Francisco, en el que se presentarían a las dobles —el rapto había sido cuidadosamente ocultado por los medios de prensa— junto con las actrices originales. Perkins, quien se encontraba en dicha ciudad, consigue ingresar a la función. Justo cuando aparecen las actrices y las andrógenas, un desconocido, que resultó ser Rolland Poe, irrumpe en escena, denuncia el secuestro del que había sido víctima y revela a la audiencia sus experimentos científicos. Luego, se dispara en la cabeza, mientras las dobles, cuyo tiempo de vida se había vencido, se desintegran frente a los atónitos espectadores. En el epilogo, se revela la última carta que le escribe Poe a Perkins, en la que el científico justifica su suicidio, al decirle que había arrastrado una enfermedad letal. Esta habría sido ocasionada por la manipulación del *radium*, material que empleaba el científico en sus experimentos y que, paradójicamente, era el que permitía dotar de vida a los andrógenos.

En la primera parte de la novela, se enuncia el proyecto de Rolland Poe no solo desde sus perspectivas científicas, sino también éticas. El investigador postula la superación del estadio especulativo para alcanzar el plano de lo empírico y concreto:

Mientras elucubremos sobre el campo de la simple metafísica nuestra obra será estéril; pero si hacemos de la metafísica solo un punto de partida para obrar en la física, la acción del hombre se hace divina. Dios debe su poder infinito a eso: a que no se limitó a ser metafísico y pasó a ser experimental: el Cosmos no es sino la experimentación infinita del Ser Supremo (...). Y el hombre al acertar con eso que llama *la ciencia* no ha hecho sino adoptar la orientación de la fuerza divina. (131)

Así, el Dr. Xyz presume que la humanidad ya ha adoptado el giro antropocéntrico, según el cual el hombre deviene Dios, una vez que cuenta con el auxilio de la ciencia¹⁶⁹. Dicho

¹⁶⁹ Así, el razonamiento científico también sustituye al imaginativo. Frente a las explicaciones científicas, solo asequibles a los entendidos, se confronta la inocencia de lo fantástico y maravilloso, comprensible para todos. Ese es el sentido de la parábola de Firuz, con la cual Poe busca explicarle a las andrógenas su propia

proyecto, que bien podríamos llamar fáustico, tiene la misma aspiración que el personaje del mito: la inmortalidad. Ello queda atestiguado en diversos pasajes de la obra.

¿Te das cuenta de lo absurdo y desconcertante que será el poder reproducir y multiplicar a voluntad los ejemplares valiosos de la humanidad?... ¿Casi, casi no es *crear la inmortalidad* el poder repetir infinitamente la vida de un ser querido, del cual se conserva como un *trade de union* [sic] a una nueva existencia artificial la figura y la voz y... el alma? (134-135)

O como afirma mucho más adelante:

Suponía yo la aplicación de mi invento en mí mismo y meditaba en la curiosa situación que se me presentaría si hiciera la reproducción de mi propia personalidad para convivir con ella, duplicar la eficiencia de mi esfuerzo científico (...). Cuando yo muriese, por accidente o muerte natural, mi doble y testigo del salto a la gran marmita, se encargaría de repetirme la vida, pero una vida desglosada ya del plano del Tiempo, porque me reproduciría —y *no podría hacerlo de otro modo*— enmarcado dentro de una edad permanente, en plena juventud madura, en la que estoy ahora. (255)

Las reflexiones de Poe son interesantes porque, al emplear nociones metafísicas como Ser Supremo o alma, busca inscribirlas en un plano concreto: Dios, el creador, es real, pero puede ser suplantado en sus funciones por un humano (de ello a afirmar que no existe Dios, no hay más que un paso que, empero, presupone el fracaso de las tentativas humanas); el alma, igualmente, puede ser apresada en la materia prima con la que el científico da forma a sus homúnculos. Por otro lado, las aspiraciones fáusticas del investigador se manifiestan no solo en sus ansias de inmortalidad, sino en la voluntad de eternizar su juventud, al modo de Dorian Gray, según el propio Poe afirma (255).

No obstante, una sombra parece cernirse sobre el protagonista, ya que sus antecedentes ficcionales, el de Wilde como el primer Fausto, son castigados e incluso aniquilados por su acercamiento con lo demoníaco. Ello no hace más que vincular el

condición. La noción de que lo maravilloso o religioso es una explicación extremadamente simplificada de la ciencia es mantenida por Palma, como ya se ha expuesto, en *Filosofía y arte*.

elemento punitivo fáustico, mito originado como rechazo de las pretensiones del humanismo secular, con la escena edénica de la manzana. En este último, el castigo divino se origina por la apropiación humana del conocimiento prohibido, el bien y el mal, que parece ser una etapa decisiva en la tentativa del hombre de suplantar a su creador¹⁷⁰. El trasfondo judeocristiano es evidente en *XYZ*, tal como lo hace explícito el propio Poe, al referir la muerte del doble de Greta Garbo, la Eva de “este paraíso lejano y solitario, brotada no de la costilla del primer hombre, sino del cerebro de uno de sus más remotos descendientes, intoxicado con el pérfido jugo del fruto del árbol del Bien y del Mal que se llama la Ciencia (210)”. En ese momento, la mención al castigo divino y, más precisamente, a la intoxicación profetiza el destino que recibirá el protagonista; asimismo, establece la ligazón inquebrantable entre el conocimiento y mal (nótese el uso del adjetivo “pérfido”).

Antes del desencadenamiento de la tragedia, empero, la obra siembra una serie de pistas que permiten colegir que el proyecto ulterior de Poe, ocupar el puesto que ha dejado un Dios ausente, será irrealizable. Incluso al inicio de la novela, cuando aún no ha iniciado su proyecto ni se ha enfrentado a las dificultades que este le suscitará, es consciente de que el hombre no puede pretender reemplazar la obra divina:

La ciencia puede transformar y rehacer la obra de la Naturaleza; pero no puede crear nuevas leyes de vida, crear, en el sentido de hacer aparecer agentes o fuerzas que no preexistan en el Cosmos. Podemos interpretar, descubrir secretos, descorrer el velo de lo desconocido (...) pero no puede [sic] desbordar más allá de los límites que *alguien* —es un modo de expresarme— ha puesto en la estructura del Cosmos, la que además, no podría ser de otro modo. (154)

¹⁷⁰ Sobre el tópico fáustico, ver 1.1.4. (acápite “d”). Respecto a la relación entre el mito adánico y la suplantación del rol divino, consultar Watt 46.

Así, el hombre puede transformar, pero no crear *ex nihilo*, por lo que Poe se estrella frente a una incógnita al preguntarse por el origen de las cosas.

La segunda limitación es de orden subjetivo, pero no por ello menos existente. En un momento, Poe constata un síntoma de la secularización, al afirmar que prima una “mentalidad escéptica de un mundo para el que la vida y la muerte han dejado de tener los religiosos prestigios tradicionales” (249). Y, sin embargo, Poe experimenta nuevamente dicha inocencia, o puesto en otras palabras, recupera el prestigio tradicional de la vida y la muerte, cuando presencia ambos momentos en su primera creación de dimensiones humanas: el homúnculo de Greta Garbo. Así se describe la escena, apenas el doble comienza a mostrar signos vitales:

En el primer momento mi emoción era tal que no atinaba a hablar. Un sentimiento de carácter religioso me embargaba y contemplaba como un idiota esta repetición audaz del milagro que la leyenda bíblica nos refiere se realizó en los albores de la vida terrestre (183).

La actitud del protagonista frente a su muerte no es menos “religiosa”:

Quedéme largo rato sumido en mis reflexiones hasta que la luz de la aurora se perfiló en los bordes de una ventana (...). Me vestí y después de apartar un poco del líquido para guardarlo asépticamente como *levadura vital*, até al gollete de la botella la sortija de esmeraldas, bajé el jardín y, junto a las raíces de un florido rosal, enterré el frasco que contenía los restos *mortales* de la que fuera una artificial Greta Garbo. Aunque poco religioso, cedí a la exigencia que en el fondo de mi sangre tuvieron mis antepasados cuáqueros, y coloqué sobre la tierra una cruz rústica temporal hasta tanto que llegue la de mármol que encargaré a Pirelli para su próximo retorno a Rollandia. (209-210)

Si bien no tendrá la misma actitud frente al “nacimiento” o la “muerte” de sus otras acompañantes, probablemente experiencias ya desacralizadas por una constante exposición a estas (y por la reversibilidad de la última), es revelador que las actitudes del científico se acerquen a lo religioso o irracional cada vez que se enfrenta ante lo incierto.

Otro aspecto que diferencia al hombre de Dios es la relación que ambos establecen con sus creaciones. Ello fue descubierto por Poe luego de la muerte del doble de Greta Garbo:

Los dioses deben de mirar con la más absoluta indiferencia el juego de la vida y de la muerte de los hombres, porque para aquellos la vida y la muerte son nada más que momentos sucesivos en el dinamismo eterno del cosmos. Así debería sentir yo (...). Sin embargo, sentía una pena sorda y rebelde, sin duda porque yo había puesto en mi *creatura* afectos que los dioses no ponen en las suyas. (208)

La posibilidad de relacionarse afectivamente con los homúnculos, pues creatura y creador interactúan en un mismo nivel, pone en tela de juicio la eficiencia de este último. El contacto afectivo llega a los más altos niveles de intimidad cuando el protagonista se enamora o mantiene relaciones sexuales con los dobles de Greta Garbo y Jeanette McDonald¹⁷¹. El hecho es impensable para el Dios cristiano; las condiciones, para las divinidades griegas: si estas se enamoraban de los hombres, tales actos jamás les acarrearán perjuicio alguno (los afectados solían ser, por el contrario, los humanos). Por ello, el enamoramiento del investigador parece una variación más de la tentación adánica: implica la trasgresión de las normas de lo natural —al más puro estilo decadentista— y el establecimiento de una relación prohibida¹⁷².

La reactualización del mito de la manzana no tiene sentido sin la consciencia de haber violado un mandato divino. A diferencia de Adán y Eva, quienes oyeron en palabras del propio Dios la enunciación de la ordenanza, Rolland Poe apenas intuye vagamente que sus acciones contravienen una ley milenaria. El tono irónico con el que este se expresa aminora el efecto amenazante, mas no cancela el mensaje final:

¹⁷¹ En el primer caso, Poe asevera haber consumado el acto sexual por razones estrictamente científicas y experimentales; en el segundo, creador y creatura se enamoran y, si bien el contacto íntimo no se describe, se deduce de la carta de despedida aparecida en el Epilogo (*Narrativa* 2: 361).

¹⁷² Ello será más evidente después, cuando Poe sufra las letales consecuencias de dicho acto.

A veces pienso que es tan osada y estupenda esta conquista científica que he tenido la suerte de realizar, que, si hay un Dios, de tal modo ha de sentirse emulado que ha de estar madurando una venganza terrible, como en el mito de Prometeo (...) ¿Qué buitres serán los que me roerán las entrañas eternamente, o a qué círculos del infierno dantesco me conducirá el tétrico barquero, para hacerme purgar en martirios infinitos la audacia de mondar la más vedada de las frutas del árbol de la Ciencia, que solo Él, el Incognoscible se daba gusto de saborear? (205)

Lo asombroso en un científico como Poe no es tanto su desacato ante los dictámenes de la religión, sino la persistencia de estos en un reducto de su conciencia. A pesar de toda la influencia del pensamiento racionalista, al protagonista no le deja de parecer natural el hecho de recibir un castigo luego de emprender el proyecto mencionado.

Efectivamente, así lo interpreta Poe en la carta de despedida que envía a Perkins, cuando afirma que “es preciso que pague con la vida mi audacia de crearlas nuevas, violando el secreto misterioso de la Naturaleza” (361). El pecado al usurpar las funciones divinas es el mismo que el de Satán, tentar ocupar el sitio de Dios padre. A pesar de que en ningún momento de la novela se revela algún signo sobrenatural, a pesar de que el científico no comulga con las ideas cristianas y, en ocasiones, se burla de ellas, no duda en ningún momento en atribuir su condenación a un acto de justicia y venganza divinas¹⁷³. Las siguientes líneas de la misiva tienen el aliento del arrepentimiento de aquel que ha apostado y perdido:

Me sustituí a Dios para fabricar la vida, y, como a Prometeo, el místico ladrón del fuego divino me ha entregado, en castigo, a la voracidad de un buitre que me roe las entrañas. Con la osadía confiada de la ciencia animé con la vida que genera el radium a mis muñecas celulares, y los efluvios vitales se condensaron enérgicamente con las entrañas de mis creaciones; pero no preví que esa fuerza vital, forzada a penetrar violentamente en campos de artificio para cumplir en días, en horas, lo que es su función de milenios tenía que estallar reaccionando contra el imprudente usurpador de la actividad divina. (365)

¹⁷³ No olvidar que, durante el siglo XIX, la imagen de Dios estaba íntimamente ligada a la venganza, como Nietzsche había señalado. Esa es la misma lógica que subyace, aunque de modo paródico, en “El día trágico”.

Es también el reconocimiento de que el proyecto era inviable desde el principio. La sustancia vital, el radium, contribuye a crear una vida falsa y artificial, pero, al mismo tiempo, elimina lenta y silenciosamente al “imprudente usurpador”.

El medio elegido para castigar a Poe, la mujer, cierra a su vez las correspondencias bíblicas de XYZ. En la Biblia, Adán come la manzana después de Eva e incitado por ella, quien había sido tentada por la serpiente; en *Paradise Lost* de John Milton, luego de ello, la pareja se dedica a los placeres del amor¹⁷⁴. No es disparatado pensar que ese era el premio final del desacato del primer hombre y la causa de la actitud conservadora del cristianismo contra la mujer: según dicha interpretación, el pecado original es el deseo erótico. En una novela escrita en pleno siglo XX, el pecado será nuevamente anhelar el sitio de Dios; el medio, la mujer y el deseo; así afirma el narrador: “me enamoré de dos de mis creaciones y es allí donde, por las vías del amor, se vengó el radium tomando por cómplice a Eros, a Eros que falazmente, en medio de las dulzuras y deliquios de la pasión, me encajó en las entrañas la nueva ponzoña en que bañó la punta de sus flechas...”¹⁷⁵ (365).

A estas alturas, las coincidencias de Palma con el cristianismo no solamente se ubican en el diálogo con el relato bíblico, sino que incluso refuerzan algunos de los principios de la moral cristiana que tanto criticó. Es curioso que en la última obra que

¹⁷⁴ “Her hand he seis'd, and to a shadie bank, / Thick overhead with verdant roof imbowr'd / He led her nothing loath; Flours were the Couch, / Pansies, and Violets, and Asphodel, / And Hyacinth, Earths freshest softest lap. / There they thir fill of Love and Loves disport / Took largely, of thir mutual guilt the Seale, / The solace of thir sin, till dewie sleep / Oppress'd them, wearied with thir amorous play” (“Su mano tomó, y hacia una umbría orilla, / de espeso, verde techo cubierta, / Él la llevó sin resistencia; las Flores eran el lecho, / Pensamientos, y Violetas, y el Asfódelo, / y el Jacinto, el más fresco y suave regazo de la Tierra. / Allí los goces de Amor / tomaron en abundancia, de su mutua culpa el Sello, / el solaz de su pecado, hasta que el húmedo sueño / los oprimió, cansados de sus amorosos juegos”) (Milton 208).

¹⁷⁵ La infección vía sexual conecta la novela de Palma con uno de los tópicos de los decadentistas, quienes tuvieron una atención especial a las enfermedades de transmisión sexual como la sífilis. Gabriela Mora realiza un análisis del mencionado tema en “Leyendas de Haschisch” (*Clemente* 105-114).

escribe nuestro autor, la ausencia sensible de Dios tenga, paradójicamente, tan graves consecuencias sobre los hombres. La crítica se ha empeñado en leer *XYZ* como una proclamación a favor de la ciencia, cuando las citas expuestas, incluso las que están escritas en un tono irónico, más bien revelan sus limitaciones. Así como en los relatos anteriores, los proyectos del protagonista y la realidad son antitéticos, revelan una distancia infranqueable. Aun cuando el fracaso pueda atribuirse al azar o a un elemento no contemplado por el científico (el radium), la actualización del tópico fáustico es demasiado evidente y consciente para no ser tomada en cuenta. Como el Adán miltoniano, quien luego de despertar del sueño entiende que la ausencia de Dios en el Paraíso era solo aparente, así Poe, debido a la enfermedad, reconoce la imposibilidad de sus ambiciones. Sin embargo, a diferencia de aquel, este no tentará el perdón, sino que imitará al ángel caído y en su orgullo escogerá el camino del abismo.

3.2. La configuración del diablo y Cristo

Mucho se ha escrito sobre la importancia que el tópico de la representación del diablo posee en la obra palmista, quizás, en parte, porque el propio autor se encargó de reconocer una tradición y reflexionar sobre esta en *Filosofía y arte* (33-37). Sin embargo, muy poco se ha dicho sobre el lugar de Cristo en su narrativa, personaje visto como una presencia débil y menor, representativa del ocaso del cristianismo; empero, la reciente publicación de *Longhino* obliga a revisar dicha postura. La posición de la presente tesis sostiene que en Palma confluyen diversas tradiciones, las que ofrecen representaciones de ambos personajes bíblicos que difieren entre sí de modo sustancial. Tal heterogeneidad se

manifiesta en la obra palmista, hecho que exige examinarla desde una perspectiva abierta y múltiple.

En el contexto cristiano, la primera versión del diablo es la que presenta el Antiguo Testamento (Milanezi 129)¹⁷⁶. Si bien este es la personificación del mal y el tentador por excelencia, su figura aún aparecía bastante dispersa, poseía rasgos diversos y a veces contradictorios (Muchembled 21). Es a finales de la Edad Media cuando este tomará una apariencia más definida: sus signos de poder se acrecientan, al poseer una estatura desmesurada y “una monstruosidad cada vez más afirmada y con la evocación alucinante de un infierno multitudinario donde el diablo ocupa el centro, como un rey sobre su trono” (Muchembled 35). En la representación de Dante, este, confinado al último círculo del Infierno, se presenta como un ser implacable que engulle y vomita sucesivamente a los pecadores para atormentarlos sádicamente. Dicha tradición conocerá su apogeo entre finales del siglo XV y las primeras décadas del XVII, hasta ser desplazada al siglo siguiente, con el descenso de la creencia en el diablo. A pesar de ello, durante el romanticismo, ciertos autores reformularon su imagen sin alterar sus fundamentos; en los relatos de Hoffman, este se vincula con el forastero y su presencia es claramente antagonica.

Sin embargo, el romanticismo también proyectó otra imagen de Satanás que difiere de la anteriormente mencionada. Sus atributos fueron modelados de acuerdo a los del héroe

¹⁷⁶ Respecto a los nombres del diablo, vale hacer la siguiente aclaración. A pesar de ser sinónimos, “Satán” o “Satanás” y “Lucifer” poseen connotaciones distintas: aquel significa adversario en hebreo y este Estrella de la Mañana o Portador de la Luz (Vilcapoma 66). Este último es menos usual e implica cierto prestigio: en *El Maleficio o los secretos del infierno* (1522), texto español de hechicería y diabolismo, Lucifer es quien encabeza la jerarquía infernal al ser el emperador, mientras que Satanalcia —seguramente variación de Satán o Satanás— es apenas un gran general (Báez-Jorge 38). Finalmente, la etimología de “diablo” proviene del griego y significa “el que divide”, mientras que *daimon*, mal espíritu en el mismo idioma, da forma a “demonio” (Vilcapoma 66).

romántico: su falta de arrepentimiento se trastocó en orgullo; su traición, en rebeldía¹⁷⁷. Como afirma Mario Praz, los héroes de Lord Byron poseyeron muchas características del Satanás rebelde de John Milton (61-66); a ello habría que agregar que estos se caracterizaban por una belleza y un encanto naturales. La lectura romántica, en clave heroica, del diablo explica las obras “satánicas” de la segunda mitad del siglo XIX (cf. Baudelaire¹⁷⁸ o Carducci); sus cantores vieron en él a una divinidad marginal que podía ocuparse de los marginales del mundo moderno, es decir, los artistas. Si a ello se le agrega las diversas influencias finiseculares que absorbió Palma —el evolucionismo de Darwin, el positivismo, el pensamiento de Nietzsche y, probablemente, el liberalismo económico—, corrientes que privilegiaban la acción sobre la especulación y que, incluso algunas de ellas, proponían una visión del mundo en que la moral dejaba de tener un rol preponderante, se puede llegar a configurar el conjunto de direcciones que confluyeron en la figura diabólica de *Cuentos malévolos*¹⁷⁹.

Ahora bien, aunque dicha imagen haya significado de por sí una crítica a la religión tradicional, es posible que las consecuencias de la secularización se evidencien con mayor claridad en las representaciones diabólicas tardías de nuestro autor (cf. “Las tentaciones de Sancto Ancton”, “De cómo se condenó Menacho” o “El hombre del cigarrillo”). En estos relatos se combinan, en mayor o menor medida, las tradiciones expuestas con otra de

¹⁷⁷ Uno de los que, probablemente sin quererlo, iniciaron dicha transvaloración fue John Milton, a fines del siglo XVII, en el *Paradise Lost*. La imagen orgullosa de Satán terminó convirtiéndolo en uno de los héroes trágicos del autor inglés y así fue leído por los románticos (Praz 56-58).

¹⁷⁸ La visión de Baudelaire era aun más compleja y combina ambas tradiciones: “En cada individuo, escribe en sus *Journaux intimes*, existen al mismo tiempo dos tendencias, una que lo impulsa hacia Dios, la otra hacia Lucifer. El Mal es a la vez atractivo y destructor. El demonio es tanto el adalid de la libertad como la encarnación de la hipocresía” (Muchembled 237).

¹⁷⁹ Esa tradición, referida por Palma, representa el soporte de la argumentación central de Gabriela Mora (*Clemente* 63-82). Para profundizar sobre la imagen del diablo rebelde y heroico, ver Muchembled 229-238.

mayor raigambre popular y carnavalesco: la sátira, proveniente de la Edad Media¹⁸⁰. Esta, no obstante, se perpetúa hasta un autor de evidente predilección por lo sombrío y tanático como Edgar Allan Poe, quien raramente tomó en serio al héroe miltoniano. Por el contrario, casi siempre que Satanás aparece en los relatos del autor de “Ligeia”, este es ridiculizado o pierde el halo sobrenatural que lo acompañaba en sus representaciones medievales y románticas (cf. “The Devil in the Belfry”, “Never bet the devil your head”, “Bon-Bon”)¹⁸¹. La sátira, elemento central de *Tres cuentos verdes*, tiene una indudable presencia en la literatura peruana y uno de sus cultores principales fue el padre de nuestro autor. Como parte de su proyecto desmitificador del pasado colonial, Ricardo Palma acometió tradiciones en las que el diablo era burlado o engañado (cf. “Don Dimas de la Tijereta”, “Dónde y cómo el diablo perdió el poncho”), en las que, si bien los recursos literarios pertenecen al acervo del cuento popular, los contenidos se insertan en el contexto de la laicización de la vida de siglo XIX. De ahí que sean los relatos finales de Clemente Palma aquellos que evidencien el mayor impacto de la secularización, puesto que la caída

¹⁸⁰ Durante la Edad Media, existió una tradición satírica que configuraba el tópico el diablo burlado. “Junto con el desarrollo de una imagen terrorífica de Lucifer, sobrevivía [durante la Edad Media] vigorosamente un concepto vulgarizado del universo sobrenatural. Muchas creencias y prácticas tenían más bien a desdramatizarlo (...). La historia del diablo engañado tenía una importancia extraordinaria, derivada de los cuentos sobre la necedad de los gnomos o de los gigantes y extendida al conjunto del reino demoníaco. Esto producía un sentimiento común de superioridad del hombre sagaz y valiente sobre el supuesto Maligno. Las trovas y cuentos populares medievales ponían muy a menudo en escena a personas ordinarias capaces de imponerse al Príncipe de las Tinieblas” (Muchembled 31).

¹⁸¹ Podría postularse que el personaje de Poe que reemplazó al diablo, en su figura amenazante y terrorífica, es el de la Muerte (cf. “The mask of the Red Death”), lo que no deja de evidenciar el avance de la secularización y cómo la religión pierde territorio en el reducto de lo desconocido. La excepción sería el relato “Silence – A fable”, cuya representación de Satanás se asemeja a la de los relatos heréticos palmistas. Asimismo, Poe también satirizó el tema bíblico, como se evidencia en “A tale of Jerusalem”.

de la figura diabólica sería síntoma, no solamente de un cuestionamiento de las figuras religiosas, sino del desmoronamiento de dicho sistema¹⁸².

El personaje de Cristo, por su parte, también proviene de la Biblia, principalmente en los textos del Nuevo Testamento. El Jesucristo bíblico es de naturaleza divina; se trata del hijo de Dios, de uno de los componentes de la Santísima Trinidad. El arte occidental lo ha retratado tanto de forma estilizada y armoniosa, buscando simbolizar la perfección: como de modo agónico y patético —escenas muy recurrentes fueron las de la Pasión y la crucifixión—, particularmente en el barroco, con el objetivo de estimular el miedo y la fe de los creyentes¹⁸³; en ambos casos, rodeado siempre de un halo divino. Es en el siglo XIX, como en la ya reseñada biografía de Renan, cuando se busca conciliar la leyenda con la historia y la razón: la figura de Cristo es humanizada radicalmente, deja de ser un Dios para convertirse en un hombre ejemplar. En el periodo finisecular, no obstante, las corrientes críticas del cristianismo harán de él uno de sus blancos predilectos. Quizás aún influenciados bajo la imagen del crucificado, el sacrificado de Dios, este es caracterizado por su debilidad, su pasividad, su inocencia, su resignación a la muerte, aspectos contrarios a los ideales del progreso y los postulados darwinianos¹⁸⁴. Nietzsche lo vincula indirectamente con el ideal ascético y critica su ingenuidad, anticipando en tres décadas algunos de los argumentos de *Cuentos malévolos*: “El fundador del cristianismo creía que

¹⁸² En ese sentido se dirigen las opiniones de Huysmans, Eliot y Cioran (ver notas 98 y 99). Por otro lado, de los relatos mencionados de Palma se analizará más adelante “El hombre del cigarrillo”. El tono y los recursos arcaizantes de los *Tres cuentos verdes*—por lo demás, de impecable ejecución— los sitúan en un contexto muy diferente al expuesto en la presente investigación, aunque, como se ha demostrado, poseen un sustrato común.

¹⁸³ Tal representación es la que introducen en América los conquistadores españoles. Refiriéndose a la España barroca de los siglos XVI y XVII, Báez-Jorge afirma que “el paradigma de aquella sociedad fue el Cristo golpeado, coronado de espinas, sangrante y crucificado para salvar a los humanos” (Báez-Jorge 31). Dicha figura tuvo una función de control social, dado que “la imagen de Cristo que fue crucificado para redimir los pecados del hombre despierta y explota las culpas de manera eficaz” (Barajas 332).

¹⁸⁴ Esa es la imagen que Baudelaire ofrece en “Le reniement de Saint Pierre”.

nada dolía tanto a los hombres como sus pecados —éste fue su error, el error de aquel que se sentía sin pecado, ¡quien en esto carecía de experiencia!” (*La ciencia* 122).

Así, la crítica ha relacionado la imagen del Mesías en Palma con la ya mencionada, y su formulación es acertada en tanto se refiere a los primeros relatos de nuestro autor (cf. “El quinto evangelio”, “El hijo pródigo”). Empero, existe otro acercamiento plausible que encuentra su primer indicio en un pasaje de *Excursión literaria*. Mientras nuestro autor se refiere a las corrientes del arte contemporáneo y se ocupa de los llamados demoniacos, afirma que para estos “el diablo es bello. Es un Don Juan tentador, rico, generoso, enamorado. Las mujeres le adoran. Vestidos de igual manera, Jesús y él parecerían hermanos gemelos” (12). La relación del diablo con la seducción, como se ha visto, es inmemorial; la de Cristo, parecería antinómica. Sin embargo, habría que recordar que los positivistas y decadentistas hicieron explícita la relación entre el misticismo religioso y el éxtasis sexual, vínculo que se habría mantenido oculto y tolerado en siglos anteriores: ambas serían manifestaciones de la irracionalidad y desbordarían los límites de la razón¹⁸⁵. Dicha idea no sería novedosa en nuestro país: ya se han mencionado las críticas de un intelectual tan influyente como Manuel González Prada, quien sostenía que la religión y el erotismo se encontraban íntimamente relacionados¹⁸⁶, a lo que valdría la pena agregar la gran influencia que tuvo el tópico del cura voluptuoso en nuestra literatura decimonónica. Dado que el científicismo positivista finisecular rechazó con igual contundencia el satanismo y el cristianismo, no es curioso que haya arrojado este último a los terrenos del

¹⁸⁵ Ver 1.1.4. (acápites “e” y “f”).

¹⁸⁶ Ver pp. 125. Los decadentes entrevieron un tópico atractivo que permitía desacralizar la religión (cf. “Femmes damnés” de Baudelaire, *Là-Bas* de Huysmans; en las artes plásticas, “Sainte-Thérèse” de Félicien Rops).

primero: la sensualidad, el erotismo, la magia y la superstición¹⁸⁷. Solo ello puede explicar la alteración de la historia bíblica en “El hijo pródigo”, relato en el que Palma presenta a Jesús como hermano de Luzbel, y la configuración ambigua de aquel en la novela inacabada *Longhino*, quien, por momentos, antes de ser el hijo de Dios, se asemeja a un héroe decadente con rasgos byronianos¹⁸⁸.

Se puede afirmar que los relatos que se expondrán parten de la antinomia Jesús – diablo, que simboliza elementos como el bien y el mal, culturalmente considerados opuestos. El tratamiento novedoso de Palma radica, particularmente en “El hijo pródigo” y *Longhino*, en la inversión de ambos polos. La disolución de la antítesis, la confusión de sus elementos, también abarca aquellos significados que proyectan; en otras palabras, en tales relatos la separación entre bien y mal no es fácil de establecer. Por consiguiente, puede suponerse que la configuración del diablo y Cristo como dos hermanos, incluso gemelos (¿una reactualización del mito de Caín y Abel?), no es casual y se inscribiría en la tendencia cientificista de rechazo al sistema religioso en su conjunto, así como sería síntoma de la crisis axiológica que socavó el ambiente finisecular.

3.2.1. “El quinto evangelio”

“El quinto evangelio” es uno de los relatos que compusieron la primera edición de *Cuentos malévolos*. El breve cuento se inicia con la escena de Jesús, aún vivo, en la noche de la crucifixión. Mientras el hijo de Dios se cuestiona por su situación, aparece Satán con el objetivo de burlarse de él. Al inicio, este lo increpa por su filosofía y luego decide tentarlo,

¹⁸⁷ Algunas obras finiseculares que retratan ambientes del pasado bíblico refuerzan dicha relación (cf. *Salomé* de Wilde).

¹⁸⁸ Un antecedente de dicho personaje puede hallarse en el Cristo irónico del cierre de “Parábola”, quien afirma que el hastío es el peor pecado posible.

una vez más, de perjurar de su fe y de optar por una vida material. El Nazareno no puede responder, pues ya se encuentra en el umbral de la muerte, pero, antes de que esta se consume, Satán decide mostrarle el futuro de la humanidad, para demostrarle el fracaso de su prédica. Así, Jesús vislumbra el devenir de la civilización hasta la llegada del siglo XX¹⁸⁹ y constata que el pecado todavía reina en el mundo; luego de la visión, fenece. Al finalizar, Satán cierra los párpados del fallecido y se aleja hacia el Calvario.

Se puede apreciar que tanto las versiones de Jesús como de Satán se ajustan a la imagen tradicional, antinómica, de ambos personajes. El primero se caracteriza por poseer una belleza pasiva, que se configura como un atributo suyo: el narrador menciona, explícitamente, que posee un bello rostro y “hermosos ojos claros”. Ello se contrasta, empero, con el sufrimiento que padece por la tortura de la crucifixión, en la que se enfatiza el hecho de ser víctima, “cordero de Dios”, sacrificado por las culpas de la humanidad. Así, se hace referencia a sus calambres, el dolor intenso, las convulsiones, la prolongada agonía; también, a una mueca de profundo sufrimiento, su rostro desencajado y angustioso; asimismo, es evidente el deterioro físico en sus carnes enflaquecidas, “las oquedades espasmódicas que se formaban en su vientre”, sus llagas, heridas y desolladuras (*Narrativa* 1: 234-235). La belleza de Cristo es frágil y está expuesta al poder de Satán, pero al mismo tiempo se opone a la exigencia de crueldad —implícita en el relato— de Dios Padre.

¹⁸⁹ Luego, Jesús observa la silueta de Don Quijote de la Mancha. Satán, quien adivina su incredulidad, le menciona sobre dicho personaje, aunque lo llama el quinto evangelista. Empero, Cristo no oye la burla, pues ya falleció. A pesar que la anécdota le da nombre al relato, su carácter es un tanto circunstancial en la trama y, más bien, secundario.

La imagen de Satán se vincula constantemente, por el contrario, a la ironía y la burla. Este se anuncia por una carcajada espantosa (comparada a una hiena hambrienta), posee un aliento corrosivo, su acción se asemeja a la de un ácido, y luce una sonrisa burlona y un acento irónico. Luego, su movimiento es comparado con una pelota de goma (234-238). Lo curioso es que dicho personaje no posee una configuración física, pues no se describe su fisionomía en ningún momento, y es solo perceptible a partir de sus acciones. A pesar de ello, y a juzgar por el tenor de las caracterizaciones del narrador, la figura de Satán parecería estar ligada a lo feo y grotesco, alejándose del héroe creado por el Romanticismo¹⁹⁰.

Sin embargo, tal imagen debe complementarse con la propia descripción de dicho personaje, quien afirma “que yo soy la Carne, que yo soy el Deseo, que yo soy la Ciencia¹⁹¹, que yo soy la Pasión, que yo soy la Curiosidad, que yo soy todas las energías y estímulos de la naturaleza viva, que yo soy todo lo que invita al hombre a vivir (...) (235)”. Paradójicamente, luego le espetará a Jesús las siguientes palabras: “la vida es hermosa, y tu doctrina es de muerte, Nazareno” (235). Así, los términos de belleza y fealdad se invierten, ya que el hermoso Jesús propaga una filosofía de muerte (de fealdad, pues se opone a la vida), mientras que Satán (de imagen presumiblemente repugnante) es el propagandista de la vida y de su belleza. El contexto del positivismo y progresismo finisecular explica por qué la opción de Satán es la más valorada y prestigiosa: el atributo, de naturaleza pasiva, es menos considerado que la acción, por esencia activa. De poco le sirve a Jesús su hermosura

¹⁹⁰ El Satán de “El quinto evangelio” no solo difiere físicamente de aquel imaginado por los románticos. Aunque vinculado con las pasiones humanas, se opondría al de Milton (por ejemplo) porque no se muestra orgulloso ni debe enfrentarse a una divinidad más poderosa. Por el contrario, el del presente relato hace sufrir y tienta, al emplear sus armas tradicionales: la astucia y el engaño.

¹⁹¹ El vínculo de la ciencia y Satán sostiene la ya referida interpretación de XYZ.

(¿acaso símbolo de la corrección moral?), si no se complementa con la acción (plausiblemente, símbolo del poder); como ya lo había aseverado Nietzsche, los criterios morales no son útiles para explicar el mundo y, mucho menos, para sobrevivir en él.

Por otro lado, la extensa escena final del relato establece un interesante juego intertextual con el *Paradise Lost* de John Milton. Si en la obra del poeta inglés, Adán contempla el futuro de la humanidad y así constata las funestas consecuencias de su pecado¹⁹², en la de Palma, Satán hace presenciar a Cristo el mismo espectáculo para demostrarle el fracaso de su doctrina. Principalmente, enfatiza cómo el pecado original, es decir, el sexo, se perpetuaría en la humanidad, aunque este aparezca bajo el manto hipócrita de la piedad:

Y vio una larga serie de ciudades irredentas, las que, a pesar de que ostentaban elevadas al cielo las agujas de mil catedrales, eran hervidero de los vicios más infames y de las pasiones más bajas. Y en todas partes veía pulular, no ya como símbolos, sino como seres reales, reproducidos hasta el infinito, pero con rostros distintos, a esas dos mujeres de Ezequiel: Oolla y Oolliba (...). Y vio abadías que parecían colonias de Gomorra, y vio fiestas religiosas que parecían saturnales. (237)

El clímax de la visión se alcanza con la contemplación de París¹⁹³, ciudad que en la época de Palma encarnaba, según los sectores religiosos de la sociedad peruana, la frivolidad, la lujuria y la vida licenciosa. Es allí donde el Nazareno percibe a un sumo sacerdote desde el púlpito, que no sería otro que Satán disfrazado. Este le recuerda, una vez más, su fracaso, el cual se debería a la tentativa cristiana de someter los impulsos —el sexo, el mal—, que serían indesligables del ser humano:

“Nazareno, has sido un sublime visionario, creíste redimirnos y no nos has redimido. S. M. el Pecado reina hoy tan omnipotente como antes y más que antes. El pecado original, de

¹⁹² Ver *Paradise Lost*, libro XI (versos 423-869).

¹⁹³ En el texto se la designa con el nombre de Lutecia, la ciudad gala que ocupó su actual territorio y que se considera su antecedente. Ver nota 148.

cuya mancha quisiste lavarnos, es nuestro más deleitoso y adorado pecado. Ya no eres sino un nombre convencional, Nazareno...” Y un inmenso rumor de risas de placer y locura extinguió la voz del orador. (237)

Es clave observar cómo el relato de Palma denuncia en ambos pasajes que el cristianismo no tiene una presencia más que superficial. La religiosidad se aparenta —las ciudades tienen catedrales, las cortesanas llevan crucifijos, Satán está vestido como un sacerdote—, pero este es solo un modo de encubrir la podredumbre moral del mundo.

¿Qué posibles alternativas deja ese descarnado retrato del presente? En primera instancia, un cierto doble discurso del cristianismo se pondría al descubierto. Al perder su autoridad moral, todas las objeciones de la religión frente al proyecto moderno y el progresismo científicista perderían sustento. Más aún, la visión de Cristo le hace notar que no solamente las autoridades religiosas han manchado la doctrina cristiana, sino que tal desacato es abiertamente generalizado: son las ciudades quienes se burlan de sus dogmas, son multitudes las que caen en el torbellino de jolgorios y placeres. Al estar desconectado con la realidad, el cristianismo revela el motivo de su derrota: ha fracasado pues pretendió disociar al ser humano de su propia identidad. La oposición entre Satán y Jesús parece reflejar la distancia insalvable entre la moral cristiana y los instintos humanos. Así, una vez admitida la inseparabilidad del “mal” y el hombre, el cuadro presenciado por Cristo dejaría de ser condenable, salvo por la pretensión de la humanidad de aparentar un comportamiento piadoso inexistente. Por ello, el real saldo del cristianismo no habría sido emprender una verdadera reforma moral o alterar las conductas humanas, como este pretendía, sino crear la vergüenza y la hipocresía, inexistentes en el mundo edénico. En última instancia, el mal se volvería un concepto vago, vacío, y el único elemento

verdaderamente antinatural, decadente, artificial, sería la doctrina de la propia religión cristiana.

3.2.2. “El hijo pródigo”

Probablemente, es “El hijo pródigo” el relato palmista que más se centra en el personaje del diablo. La estructura de la historia es simple y se divide en dos partes. En la primera, el pintor Néstor ha realizado un cuadro (que lleva el mismo título que el del cuento), donde retrata a Luzbel en el Cielo. La intención de la pintura era mostrar cómo, a semejanza del mito bíblico aludido, el padre perdona al hijo pecador, razón por la cual la obra fue excomulgada¹⁹⁴. La segunda parte, que en esencia no añade nada al primer nivel narrativo, está relatada por el propio Néstor¹⁹⁵, quien, a modo de explicación, detalla su “teología infernal”, es decir, la historia que subyacería al propio cuadro. Según el pintor, Luzbel sería el hijo predilecto de Dios Padre y este habría decidido restituirlo a su diestra. En realidad, el enfrentamiento entre ambos había sido solamente una prueba con la que el último probaba al primero: dado que el diablo, por más de mil millones de siglos, no cejó en su rebeldía contra su Padre, este decide perdonarlo. Ello también escondería otra rivalidad, la que se da entre Jesús y Luzbel. El segundo habría triunfado, al haber alejado a la humanidad de la doctrina cristiana. Finalmente, el propio Jesús y la corte celestial suplicarían al Creador el perdón de Luzbel. Al momento que este se sienta a la diestra de Dios Padre, inmortalizado por el cuadro, el equilibrio natural del mundo —basado en las

¹⁹⁴ Curiosamente, el excomulgado no es el pintor Néstor, sino su cuadro, “El hijo pródigo”.

¹⁹⁵ Ver Mora *Clemente* 71. Nuevamente, Palma emplea un segundo narrador para expresar contenidos polémicos bajo un efecto de distanciamiento. Es probable que nuestro autor haya calculado el efecto que podrían causar ciertos relatos y buscara, en cierta medida, matizarlo.

oposiciones de Bien y Mal, Virtud y Pecado— se alteraría y el Universo volvería a ser la Nada.

Se puede advertir que la imagen de Jesús no difiere en gran medida a la descrita en “El quinto evangelio”, pero la configuración del diablo sí presentaría importantes variaciones y, con ello, la ecuación que ambos conforman. En primer lugar, el nombre elegido para designarlo es, casi siempre, el de Luzbel, no el de Satán¹⁹⁶, lo que constituye un modo de restituirle la dignidad perdida. En segundo lugar, a diferencia del relato anterior, sí se hace una descripción física del personaje, aquella que aparece en el cuadro de Néstor: simpático, interesante y hermoso son los adjetivos que lo retratan. Asimismo, se dice que poseía “brazos fornidos”, y su actitud lo vincula con el vigor y la fortaleza: “Pasaron un millón, cien, mil millones de siglos y el hijo expulsado no tuvo un segundo de desmayo, de debilidad, de arrepentimiento” (*Narrativa* 1: 251-252). Luzbel, por otro lado, estaría más ligado a lo corporal que a lo abstracto como Jesús:

Jesús subió a las cumbres luminosas del alma, coronó las alturas de la vida moral: Luzbel descendió a los sombríos misterios de la carne, a los rojos abismos de la sangre, a los intrincados laberintos de los nervios, y con esta astuta estrategia pudo manejar los verdaderos y ocultos resortes de la vida. (250)

Lo interesante es que en la nueva versión, Luzbel ocupa el lugar que le correspondería a Cristo en la doctrina cristiana: no solo recupera los rasgos de hermosura que también identifican a este, sino que es el hijo de Dios Padre —el segundo lugar en la Trinidad— y se sienta, al final del relato, a su diestra. Es evidente que dicho planteamiento debió ser sumamente provocador para el contexto en que escribía Palma y su intención polémica se intensifica al haber dedicado el relato a un católico a ultranza como Miguel de

¹⁹⁶ Luzbel es una variación de Lucifer, que etimológicamente hace referencia a la luz y tiene una connotación más positiva que Satán o Satanás. Ver nota 177.

Unamuno¹⁹⁷. No obstante, lo verdaderamente significativo de la inversión de posiciones entre Luzbel y Jesús es que, de esa manera, se constata la crisis del sistema moral del cristianismo. Si tanto el representante del mal como el del bien pueden sentarse al lado de Dios Padre, ello se debe a que ambos son parte de la creación; de ahí que el hombre, a su vez, esté compuesto por ambos elementos; mal y bien dejan de ser elementos antinómicos.

Otra característica peculiar de la “teología infernal” de Néstor es que Luzbel jugaría un rol importante en el plan divino. Considerar que no fue un castigo, sino una prueba la que Dios Padre impone a su hijo —equiparándolo, una vez más, a Jesucristo—; afirmar que aquel amaba su rebeldía sin fin y que Luzbel se mantenía en su orgullo para no decepcionar a su padre: todo ello revela que la dependencia entre bien y mal no era solo teórica, sino que se sellaba gracias a un acuerdo implícito entre el Creador y el diablo¹⁹⁸:

Luzbel sabía que toda la Gloria de su Padre divino la sostenía él sobre sus hombros malditos. Todo el Cielo descansaba sobre sus dos brazos fornidos: el derecho, el Mal; el izquierdo, el Dolor. Luzbel amaba a su padre. El Universo entero tendía a Dios porque él (...), aguijoneaba, pinchaba, tentaba, mortificaba, hería a la Humanidad, y como expresión de ese sufrimiento surgía el himno de adoración, la súplica de misericordia, la plegaria sempiterna de dolor, la oración palpitante de fe y de esperanzas de todos los doloridos, de todos los que se retorcían en la tierra atenaceados por Satán, de todos los que alzaban las manos al cielo en la aspiración de la felicidad suprema (252).

De ese modo, la desobediencia de Luzbel jamás habría sido tal; por medio de su rebeldía, este no disgustaba a Dios, sino que lo enorgullecía:

El Buen Dios le había perdonado; le perdonó desde el momento de la prueba, y a la plegaria de sus hijos quiso manifestar ostensiblemente su misericordia infinita para con el predilecto, para con el hijo que más se asemejara a él, para con el hijo que con la infinidad

¹⁹⁷ Dicha intención es sugerida por el propio autor en una correspondencia con su padre (Palma *Narrativa* 2: 380-381).

¹⁹⁸ Borges realizaría años después un juego similar, pero con la figura de Judas Iscariote, en el relato “Tres versiones de Judas”. Paradójicamente, esa fue la visión del diablo en la época que este tuvo su mayor apogeo en la cultura occidental (entre la Reforma y la Ilustración), cuando era considerado un aliado de Dios encargado de ajusticiar a los pecadores, pues constituía su imagen inversa (Muchembled 140).

de su orgullo ponía en relieve la Divina Grandeza de su estirpe. Y Luzbel, no domado, volvió al seno de su padre (253).

Así, el padre ve en el hijo el reflejo de su propia grandeza; la rebeldía era, en el fondo, la actitud que esperaba; esta no hacía sino confirmar las expectativas que había puesto en su vástago.

Ahora bien, ¿qué significa esta teología en la que Dios Padre perdona al diablo sin domarlo, lo premia sin vencerlo? (O se podría decir: ¿cómo el hijo pródigo no se arrepiente ante el padre y este lo favorece?, ¿por qué prefiere a Caín y no a Abel?). La figura de Dios Padre presentada en el relato contradice abiertamente la doctrina cristiana, particularmente aquella del Nuevo Testamento, que está ligada a la figura de Jesús. El mal no sería solo cualidad de Luzbel, sino de todos, ya que “ni el Omnipotente ostentaba el blanco deslumbrador de las almas absolutamente puras” (253)¹⁹⁹. El razonamiento es el siguiente: incluso Dios posee maldad, ergo, es natural que el hombre pueda poseerla. Ya se ha mencionado que, en un mundo postdarwiniano y postnietzscheano, la realidad no corresponde con la moral, que es considerada una falsedad creada por el cristianismo, adoptada por Occidente. La disolución de las antinomias tradicionales —hacer de Dios malévolo, colocar a Luzbel en la posición de Jesús— es un síntoma de la crisis ética finisecular. Dichas representaciones no parecen proponer, como el satanismo, un nuevo culto; en cambio, sostendrían la inviabilidad de seguir entendiendo el mundo en dicotomías absolutas como bien y mal. La parte final del relato, la anulación del universo y la vuelta a la Nada, es una metáfora, no del fin de la existencia, sino del fin de los dioses²⁰⁰. Una vez que los principios básicos que definen a las divinidades se vuelven indistintos, estas —en

¹⁹⁹ La única excepción es la Virgen María.

²⁰⁰ Es decir, también de los discursos que pretendan explicar el mundo. Dichos planteamientos se profundizan en 3.3.

parte humanizadas, pues han sido rebajadas a la multiplicidad— pierden la superioridad que les aseguraba un lugar de importancia en la organización de la sociedad.

3.2.3. *Longhino*

No cabe duda de que la obra palmista más ignorada por la crítica es *Longhino*, la novela inconclusa publicada, por vez primera, la década pasada. El hecho de ser un proceso interrumpido justifica, en parte, tal desinterés: la obra adolece de un hilo narrativo un tanto errático y de pocos personajes bien contruidos. No obstante, consideramos que el tratamiento heterodoxo de la figura de Jesús otorga interés al texto e ilustra muy bien la posición de Palma respecto del problema de la secularización.

Además del prólogo, se han conservado cinco secciones completas, que funcionan presumiblemente como capítulos, y una sexta, incompleta. La narración es relatada por Longhino, personaje de origen bíblico que Palma, sin embargo, dota de nueva significación²⁰¹. En la novela de nuestro autor, este es un judío²⁰², amante de Zarah, una hermosa mujer que poco a poco lo deja, pues, a su vez, se ha enamorado de Jesús. El odio del narrador contra el Nazareno es el elemento unificador de la trama, pues aquel lo persigue obstinadamente con la intención de matarlo y así efectuar su venganza.

Al inicio, se describe una escena en que Longhino encuentra a Zarah oyendo embelesada a Jesús, quien habla para una multitud, hecho que lo lleva a encolerizarse e insultarlo públicamente. La escena volverá a repetirse cuando la mujer deje de escuchar a

²⁰¹ Para la tradición cristiana, Longino es un soldado romano que atraviesa el cuerpo de Jesús con una lanza, para así confirmar su deceso.

²⁰² El personaje no lo afirma, pero ello se deduce del texto. Este jura por Abraham (*Narrativa* 1: 127) y habla en primera persona del plural para referirse al pueblo judío: “Vi aparecer a ese nazareno que dice que va a darnos una ley nueva” (128).

su amado y se quede pasmada en contemplación del Nazareno, lo que ocasiona una violenta reacción de Longhino, quien hiere a Zarah con un puñal. En una escena confusa y desordenada, el narrador, mientras acomete la huida, ve a Zarah y Jesús besándose. Más adelante, Longhino, aún enamorado, intenta volver a conquistarla, pero ella se muestra indiferente y lo rechaza. La mujer se excusa al decirle que Hanahm, su esposo, había vuelto, pero Longhino sabía que ello era evidentemente falso²⁰³. A partir de ese momento, el amante decide espiar su casa. Una noche descubre una sombra furtiva que huye de la casa (posiblemente Jesús) y decide publicar el adulterio de Zarah. Junto con los escenios y fariseos, Longhino consigue enjuiciar, días después a Zarah, para lapidarla en el Monte de los Olivos. Sin embargo, Jesús detiene el suplicio y proclama solo el que esté libre de culpa podrá lanzar la primera piedra²⁰⁴. En los capítulos siguientes, se relata la venganza de Longhino, quien interviene en un bacanal realizado en el palacio de Herodes. Allí, convence al Tetrarca de matar al Nazareno, pues, según le advierte, este desearía usurpar su poder. Luego, es el propio Longhino, en la versión de Palma, quien soborna a Judas para traicionar a su maestro. La novela se detiene cuando Jesús ya ha sido prendido en el Monte de los Olivos y es presentado frente al Sumo Pontífice, Caifás, quien lo declara blasfemo. Por su parte, entre los rumores del pueblo encolerizado contra el prisionero, Longhino reflexiona sobre la pasividad y el estoicismo del Nazareno, sin poder comprenderlo.

El aspecto más interesante de *Longhino* es la representación de Jesús. Por un lado, Palma continúa la línea de Renan, quien busca dar una imagen más verosímil y menos fantasiosa del fundador del cristianismo. Así, afirma en el Prólogo lo siguiente: “arrojé al

²⁰³ Más adelante se dice que Hanahm era un soldado, esposo de Zarah. Al fallecer, Zarah se vuelve adúltera, pues entabla relaciones ilícitas con Longhino.

²⁰⁴ Se alude evidentemente a la escena del escarnio de María Magdalena, personaje también mencionado en la obra, que guarda, no obstante, una gran semejanza con Zarah.

montón informe de las basuras mitológicas todo lo que creí absurdo y estúpido y me esculpí un Cristo especial para mi uso particular, para mis necesidades filosóficas y literarias, que acaso sea el más parecido al verdadero” (125). Seguir dicha línea lo lleva a ser más radical que el prosista francés y cuestionar su tibieza respecto a un aspecto en el que no se desliga de la tradición: el erótico. Para Palma, la humanización de Cristo será siempre insuficiente de no aceptarse que este haya podido amar (y acaso pecar).

No obstante, nuestro autor rescata de la leyenda la caracterización idealizada de dicho personaje, quien parece estar rodeado por un halo sobrenatural: “era un mancebo blanco, muy blanco y con los cabellos dorados como la romana Claudia, mujer del procónsul. Era alto y bello, pero lo que con más fijeza quedaba en la memoria era su mirada insistente y azul que obligaba a las mujeres a encenderse y a bajar los ojos (128)”. La descripción de Jesús concuerda con los cánones de belleza occidental y con una tradición que había eliminado de su figura los rasgos orientales o “foráneos” durante siglos. Sin embargo, a aquella figura de apariencia prerrafaelista se añade otro elemento que también se había deducido de las representaciones de Cristo durante el siglo XIX: la influencia que ejercía sobre las mujeres. Así lo percibe Longhino, quien lo describe

lento de la hermosura vigorosa de su juventud, despidiendo fulguraciones áureas de sus cabellos y barbas doradas como la cabeza de la mujer del procónsul ¡estaba el maestro, el profeta nuevo, el rabí nazareno, el seductor de nuestras mujeres, el hermoso charlatán, el cerdo miserable venido de las pocilgas de Bethleem para prevaricar y fornicar con las mujeres de Hierosolima! (135)

Palma evidencia, como Renan, la oposición que suscitaba Cristo en los sectores judaicos más conservadores; sin embargo, a diferencia de este, desliza la posibilidad de que tales acusaciones resulten fundamentadas. Ya desde el inicio de la obra, se permitirá más de una representación herética y provocadora que llevaría a reconsiderar el origen divino del

Nazareno. Ello se evidencia, por ejemplo, en la descripción de su relación con María Magdalena:

Vi a una mujer (...) echarse a sus pies y bañarlos con fragrantes esencias de jazmines y cinamomos, con los ungüentos olorosos más caros que venden los comerciantes persas y besar al maestro en la boca, en la frente y en las manos... y él impasible se dejaba besar como si el amor de todas las mujeres de Hierosolima fuera muy pobre ofrenda tributada a su ciencia y hermosura de varón (...) (129)

A diferencia de la versión bíblica o de algunas interpretaciones más tradicionales, la admiración de María Magdalena por Jesús es también erótica y este último, si bien no muestra ningún signo exterior de placer, tampoco la sanciona ni parece incomodarse. Por ello, el Cristo descrito en los capítulos iniciales de Longhino difiere en gran medida de aquel representado en los *Cuentos malévolos*, en tanto su belleza ha dejado de vincularse a la muerte y, a semejanza de Luzbel, exhibe un vigor y una atracción sobrenaturales, junto con una sugerida ambivalencia moral.

A medida que avanza la novela y Longhino confirma que Jesús ha tenido encuentros privados con Zarah, se plantea un conflicto ético que humaniza en gran medida la figura del Nazareno: este se encuentra entre la relación prohibida y la labor que su Padre le ha encomendado. Si bien parece que el personaje no abandona ninguna de las dos, no cabe duda de que la relación con la hebrea es posible en tanto Jesús aprovecha su jerarquía y su gran credibilidad popular para acercarse a ella de forma impune, de modo muy similar al tópico del cura voluptuoso²⁰⁵. Ello puede percibirse en las palabras con que este responde a Longhino, cuando es acusado públicamente: “—Galileo, yo no te pido que me creas; si yo prevarico no prevariques tú. ¡En verdad te digo que has de creer en mis

²⁰⁵ Particularmente, la figura de Jesús en *Longhino* se asemeja a la de Arthur Dimmesdale en *The scarlet letter*, ya que no es un personaje abiertamente malvado, sino ambivalente.

palabras algún día!” (132). La respuesta de Jesús es sumamente ambigua y le permite sortear la acusación sin tener que incurrir en falso testimonio. De igual manera, se da una situación similar cuando se disponen a lapidar a Zarah, pues el suplicio se detiene, ya que “a todos los que se inclinaban a recoger guijarros les decía sus pecados y crímenes y todos se alejaban avergonzados” (139). A diferencia del famoso pasaje bíblico del suplicio de María Magdalena, Jesús estaría incluido dentro del número de los pecadores; este no detiene a los hombres porque es superior a ellos en un sentido moral, sino porque conoce todas sus faltas, gracias a su origen divino, y así tiene el poder de humillarlos públicamente.

La ambigüedad del personaje de Jesús llega a su punto más alto cuando le recuerda a Longhino, mientras muestra ante todos la evidencia del puñal ensangrentado, el momento en que manchó de sangre las gradas del templo²⁰⁶. Dice el narrador: “quedé paralizado con estas palabras: sentí, no miedo sino la extraña influencia de ese hombre maldito que me impedía obrar, no el temor del castigo (...), sino la fascinación misteriosa de ese hacedor de milagros y prodigios que me sujetaba” (140). El adjetivo “maldito”, empleado para describir a Jesús, es un síntoma más del fenómeno que ya había sido mencionado respecto a los otros relatos: la crisis moral tendía a manifestarse con la inversión de roles de Cristo y Satán, o, al menos, con la confusión de ambos. El final de la escena no deja dudas de que el móvil de Jesús no es exclusivamente humanitario.

El impecable miró a la bella y provocativa Galaadita y esa sensualidad que llevamos disuelta en la sangre todos los hijos de Israel despertó en él, porque en sus ojos brilló una mirada rápida y luminosa, pero impregnada de lujuria. ¡Luego el profeta de Bethleem ordenó que desataran a Zarah y la condujeran a su casa, en seguida bajó la vista y se puso a escribir signos incomprensibles en el suelo para disimular su turbación! (141)

²⁰⁶ Según Jesús, este era un pecado gravísimo para la tribu de Longhino que se castigaba con la muerte.

Ahora bien, la turbación de Jesús no lo convierte necesariamente en “maldito”. Tal como se presenta en la novela, más bien parece que este se humaniza al momento de ceder a sus impulsos frente a Zarah (cuya belleza o sensualidad podrían también considerarse, desde esa perspectiva, diabólicas), pues cae en el mismo pecado que Adán. De todos modos, una vez introducido en su vida, el elemento erótico lo coloca en un punto indeterminado entre dios y hombre, seducido y seductor.

Sin embargo, los últimos capítulos de *Longhino* parecen resolver la ambivalencia, puesto que en ellos se describe el relato bíblico con mayor fidelidad y la figura de Jesús nuevamente se reviste de sus características tradicionales. La pasividad con que el Nazareno acepta la agresión de los soldados parece decepcionar íntimamente a Longhino, quien esperaba alguna señal del poder divino. Por el contrario, ello devela que todo había sido la “patraña, farsa, mentira, con que se había engañado largo tiempo al pueblo judío” (157). De todos modos, Longhino se exaspera al verlo impasible, rasgo que podría mostrar su origen divino: “el Maestro caminaba como si nada oyera ni nada le pasara: en sus ojos de turquesa había la misma tranquilidad del Mar Muerto, la misma serenidad de siempre. Yo quería verle humillado, agitado, pálido de miedo y tembloroso, pero nada, absolutamente nada de eso notaba en él y esto me irritaba” (157). Así, poco resta del Jesús humanizado que se turbaba ante la presencia de Zarah. En efecto, el personaje ha perdido incluso cualquier signo de deseo o voluntad; invadido por la pasividad, es nuevamente la representación del ideal ascético y la resignación. Dice de Jesús que “con tranquilidad arrostraba las iras del pueblo judío” y que “no se inmutaba lo más mínimo con la idea de la muerte” (159). Ello es inexplicable para Longhino, quien especula acerca de sus posibles motivaciones: “parecía que sus sufrimientos, su muerte misma no eran sino consecuencias,

admitidas de antemano, de un principio o de una misión que se había impuesto con inquebrantable firmeza. De allí su estoicismo. Solo un genio, un loco o un estúpido podía llevar al extremo de Jesús una idea o un principio” (159).

Por ende, puede colegirse que la configuración de Jesús es variable a lo largo de toda la novela y oscila entre dos polos: la divinidad y la humanidad. A diferencia del modo en que es representado en los relatos precedentes, el Cristo de *Longhino* ofrece un retrato al mismo tiempo canónico y heterodoxo. Es curioso, asimismo, el cuidado que Palma pone para no colocar en boca de Jesús palabras que lo delaten; todo vínculo suyo con lo pecaminoso o demoniaco se conoce a través de Longhino, quien parece ser el único que tiene dicha percepción del Nazareno. Empero, el hilo conductual de la novela es el triángulo amoroso, y su relación con Zarah, sugerida o no, se encuentra presente. Puede discutirse si la variabilidad del personaje de Jesús es acertada desde una perspectiva narrativa, pero es incuestionable que sigue la corriente palmista de ofrecer versiones heterodoxas de los personajes bíblicos.

En última instancia, la representación del personaje de Cristo se asocia con la divinidad en los momentos que presenta mayor serenidad e impasibilidad: tanto frente a los besos de María Magdalena como frente a los insultos de la multitud enardecida, Jesús emana un aura divina, una tranquilidad sobrehumana. Solamente el amor de Zarah lo humaniza, por medio del estigma que distingue a la estirpe de Adán: el pecado. No obstante, aun vuelto un hombre con necesidades, Jesús mantiene su belleza y virilidad divinas; al modo de los dioses paganos, es una idealización de lo humano. En ese momento, puede competir con Luzbel del relato anterior, pues representa el poder de la

voluntad y el deseo, sobre todo porque ha conseguido conquistar a la galaadita. Todo ello revela la presencia que tiene el campo figurativo antinómico en la novela: además de disolver la antinomia tradicional entre el bien y el mal, el personaje de Jesús es paradójico en sí mismo. Dicha imagen es absolutamente innovadora para el corpus palmista y supone la principal novedad de *Longhino*. Probablemente, el mismo Palma lo intuyó y dio marcha atrás en su intento de renovar su retrato de dicho personaje. Lo cierto es que, en los últimos capítulos, la presencia de Zarah en el relato se diluye completamente y la novela termina por relatar, de modo más fidedigno, algunas escenas de la pasión de Cristo.

3.3 Dos sustitutos de la religión: el helenismo y la ciencia

En 1876, el afamado compositor alemán Richard Wagner estrena la última parte de su monumental tetralogía *El anillo de los Nibelungos*, que titula *El ocaso de los dioses*. Siete años después, Ernest Renan publica *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, obra cuyo segundo capítulo, famoso por su excelente factura poética, lleva como título “Plegaria en el Acrópolis”²⁰⁷. Al final de la oración, en que el prosista lamenta la desaparición del culto de los dioses griegos luego de la llegada del cristianismo, afirma que “les dieux passent comme les hommes, et il ne serait pas bonne qu’ils fussent éternels. La foi qu’on a eue ne doit jamais être une chaîne. On est quitte envers elle quand on l’a soigneusement roulée dans le linceul de pourpre où dorment les dieux morts”²⁰⁸ (*Souvenirs* 72). Ya un año antes, Nietzsche había decretado la muerte del Dios cristiano; no obstante, es Renan quien, de forma nostálgica, anuncia la mortalidad de los dioses (en plural). El mismo filósofo alemán

²⁰⁷ Literalmente, debería traducirse “Oración sobre el Acrópolis”, pero de esa forma aparece en el epígrafe de “Ensueños mitológicos”. La prosa del texto fue admirada por González Prada y el propio Clemente Palma.

²⁰⁸ “Los dioses pasan como los hombres, y no sería bueno que fuesen eternos. La fe que uno ha tenido no debe ser jamás una cadena. Uno se ha liberado de ella cuando la ha enrollado cuidadosamente en el sudario de púrpura donde duermen los dioses muertos”.

publicaría en 1889 su célebre texto *El ocaso de los ídolos*. El título parodia al de Wagner y evidencia cómo los antiguos dioses han perdido su jerarquía divina. En el prólogo, el autor señala que se propone “someter a examen profundo a los ídolos (...), en esta ocasión no se trata de ídolos de nuestro tiempo, sino que los que aquí son tocados por el martillo, como si fuera un diapasón, son ídolos *eternos*” (*El ocaso* 35-36). Así, en tal obra, Nietzsche, el maestro de la sospecha, busca cuestionar la validez de las creencias, no solo religiosas, que sustentan el fundamento de la cultura occidental. Posteriormente, en 1896, el escritor ruso Dmitri Merezhkovski publica una novela histórica —de probable influencia nietzscheana— sobre Juliano el Apóstata, el emperador romano que renegó de la religión cristiana y restauró los antiguos cultos helénicos; el título de dicha obra fue *La muerte de los dioses*. Solo cinco años después, la novela es reseñada en *El Comercio* por Clemente Palma, quien rescata la reivindicación del paganismo en la obra. Nuestro autor plantea el enfrentamiento entre la cultura griega y el cristianismo, y hace el vínculo con la “Plegaria en el Acrópolis”. Asimismo, señala que el esfuerzo de dicha religión para domar nuestra actividad mental fue “impotente para extinguir el amor, la admiración y la nostalgia de la vida pagana. Sólo hubo una época en la que esta civilización dominó de un modo casi absoluto: la época feudal” (Palma *La muerte* s/p).

¿Qué conclusiones se pueden extraer de la breve cronología expuesta líneas arriba?

Por un lado, puede afirmarse que el periodo finisecular vivió una auténtica nostalgia helenista²⁰⁹. Autores ligados al positivismo, aunque no desde la ortodoxia, como González

²⁰⁹ Evidentemente, esta tiene raíces más profundas. Friedrich Hölderlin ya había hablado de Grecia como un “país mejor”, pero irremediablemente perdido. “Ática, la heroína, ha sucumbido; y donde / descansan los antiguos vástagos de los dioses, / en las ruinas de las bellas salas de mármol, / ahora, solitaria, se lamenta una grulla. / Sonriente, desciende la dulce primavera, / mas ya no volverá a hallar a sus hermanos / en el sagrado valle de Iliso... / pues duermen sepultados entre escombros y espinas” (71).

Prada y Renan²¹⁰ incluso tentaron vincular la civilización griega con la razón científicista y el proyecto moderno. Empero, las razones de dicho giro podrían ser más sutiles. Es evidente que la muerte de Dios, el desprestigio del cristianismo en Occidente y la progresiva secularización de la cultura ocasionaron un vacío radical. Como ya se ha mencionado, el arte fue percibido por un grupo de autores como un posible sustituto de la religión, para así recuperar el sentido perdido de la vida²¹¹; en esa dirección, puede suponerse que, para cierto grupo de intelectuales, el legado griego podía brindar el sustento cultural a una ideología progresista que carecía de uno²¹². Este, por medio de una operación sinecdóquica (parte-todo), se convirtió en equivalente del arte y, metonímicamente (relación de contigüidad), de la razón científica; Grecia, para estos autores, era la única forma de instaurar una alternativa laica. Sin embargo, los paralelos entre el helenismo y el positivismo finisecular parecen ser más imaginarios que reales, al basarse en una operación simplista que los confrontaba a la Edad Media y el cristianismo²¹³. De todos modos, el vínculo es relevante, ya que el discurso palmista posee, en sus bases, una alta valoración del mundo griego. El helenismo de Palma ha sido omitido, de forma inexplicable, en prácticamente todos los abordajes de su obra, a pesar de

²¹⁰ Este último afirma, con respecto al Partenón, que “ce qu’il y a de surprenant, en effet, c’est que le beau n’est ici que l’honnêteté absolue, la raison, le respect même envers la divinité” (“lo que es sorprendente, en efecto, es que lo bello no es acá más que la honestidad absoluta, la razón, el respeto mismo frente a la divinidad”) (Renan *Souvenirs* 61-62). Spiridón Pappas, un comentarista de Renan recogido por Enrique Gómez Carrillo en *La Grecia eterna*, afirma que la Oración es “el himno, la letanía, la glorificación de la Razón, de la Virtud y de la Belleza; es decir, del genio griego” (Gómez Carrillo 276). Para el propio escritor guatemalteco, Palas Atenea es “la diosa de la Razón que el pueblo de Francia, ebrio de grandes ideales, tratará de crear mucho más tarde” (283).

²¹¹ Ver 1.1.4. (acápite “b”).

²¹² No es la única tentativa de hibridación ideológica. Se sabe de intentos anteriores que buscaban integrar el culto pagano con el cristianismo: “Hacia 1840, el abate [se refiere a Alphonse-Louis Constant] había pensado en una síntesis entre el panteón griego y el cielo cristiano. También imaginó a un Cristo que reunía en sí a Pan, Adonis y Apolo, y a una Virgen con el niño prefigurada por Venus y su hijo, y a un Jesús que sería una de las tres reencarnaciones de Prometeo...” (Gutiérrez Girardot 80).

²¹³ La equivalencia entre cristianismo y Edad Media, que Palma daba por descontada, ha sido cuestionada por diversos especialistas. Ver Muchembled 19-47.

evidenciarse en textos diversos como la reseña mencionada, “La virtud del egoísmo” o la “Loa a la brutalidad humana”. En la narrativa, nuestro autor ensaya la reivindicación de lo pagano, siempre en enfrentamiento con el cristianismo, en “Los faunos viejos”²¹⁴, “El último fauno” y “Ensueños mitológicos”, relato en el que recrea una supuesta utopía helenista. No obstante, dichos textos revelan, paradójicamente, la inviabilidad del proyecto, ya que lo griego se muestra incompatible en el presente descrito por Palma.

La otra conclusión, por otro lado, es la constatación de la mortalidad de los dioses, su más radical humanización. La pluralidad en que se articula la muerte de las deidades universaliza la frase de Nietzsche: no solo es imposible creer en el Dios cristiano, sino en cualquier otro; en buena cuenta, retirarle la eternidad a un dios significa negarlo, dado que aquel es su atributo esencial. Más aún, bajo la denominación de “ídolo”, el filósofo alemán parece referirse no solo a la imposibilidad de la creencia religiosa, sino a la relatividad de cualquier verdad que haya sido considerada indiscutible. De esa forma, el vacío generado por la ausencia de Dios no puede ser colmado nuevamente: la religión no posee ningún sustituto eficaz —la ciencia, el arte— capaz de cumplir el rol que adquiriría en una sociedad teocéntrica. Junto con el cristianismo, caen también los modos de interpretar la realidad, por lo que en la era secular el mundo deviene ininteligible.

²¹⁴ Este relato (fechado por el autor en 1898) y “Anacreonte ebrio” (fechado por el autor en 1894) son breves evocaciones del mundo griego, visto no desde la perfección apolínea, como lo hace Renan, sino desde una perspectiva dionisiaca. Dado que en ambos no se examina la inviabilidad del helenismo en el mundo moderno, no serán analizados en la presente investigación. No obstante, “Los faunos viejos”, también bajo el influjo de la “Plegaria en el Acrópolis”, posee elementos que lo emparentan con “El último fauno”: la grotesca decrepitud de los faunos es otra manera de demostrar que ya se han vuelto anacrónicos en el presente. La causa de dicha debacle se atribuye, nuevamente, al cristianismo: “La nueva religión había entrado al Olimpo, y Júpiter, Venus, Saturno, Neptuno, Minerva y todos los dioses fueron desbandándose en derrota en el cataclismo mansamente trágico de la fe pagana” (*Narrativa* 1: 441).

En ese sentido, el modo de pensamiento que parece operar en los relatos palmistas que se analizarán toma la forma de una metáfora²¹⁵: todos los sustitutos posibles —el helenismo, el arte, la ciencia— son también religiones. Comparten con estas su incapacidad para explicar el mundo de un modo absoluto, el fracaso de su supuesta universalidad, el inevitable desgaste de creencias que no pueden mantenerse ante el paso del tiempo. Este último aspecto es especialmente notorio luego de leer “El hombre del cigarrillo”, pues si bien es evidente que, en el tiempo del relato, la ciencia goza de prestigio, el protagonista intuye que también dicho discurso tiene límites. El surgimiento del escepticismo decadentista, que luego desembocará en la feroz negación de la tradición de algunas vanguardias, lo presupone como una de sus premisas fundamentales. De ahí la importancia de los relatos “heréticos” en la obra de Palma: son, en un sentido lógico mas no cronológico, anteriores al resto de su obra, puesto que sin ellos la actitud de los protagonistas de “Los canastos” o “Idealismos”, por poner un ejemplo, no podría ser comprendida en su cabal significación. La consciencia de ese proceso es lo que diferencia a Palma del naturalismo finisecular peruano; es también la razón de la amplitud del modernismo, que no fue solamente una nueva manera de escribir.

Lo más sorprendente parece ser el hecho de que Palma haya podido “llegar más lejos” en su narrativa que en su ensayística. En efecto, la lectura de textos como “La virtud del egoísmo” no parece suscitar mayores inquietudes respecto a la vigencia del proyecto decimonónico del progreso. En contraste, la duda subyace en su narrativa de filiación

²¹⁵ Para la retórica tradicional, la metáfora es concebida como una intersección entre dos términos, basada en una semejanza. Así, es posible realizar una sustitución de estos por medio de la comparación. Desde la retórica general textual, el campo metafórico, que comprende el símbolo, la alegoría, la similitud, la parábola, entre otras figuras, es un modo de pensamiento (Arduini 109). Para Lakoff y Johnson, “los procesos de pensamiento humano son en gran medida metafóricos (...). Las metáforas como expresiones lingüísticas son posibles, precisamente, porque son metáforas en el sistema conceptual de una persona” (42).

fantástica —variación genérica que de por sí cuestiona la omnipotencia de la razón—, pero sobre todo es postulada, casi explícitamente, en sus últimas obras de ficción. Ya se ha analizado cómo el fracaso de Rolland Poe en *XYZ* refleja las limitaciones de la ciencia positiva y pone coto a las interpretaciones exclusivamente materialistas del universo. Si bien la divinidad aparece bajo la forma de una variable encubierta, el envenenamiento causado por el radium, el paralelismo con el mito adánico es evidente; en todo caso, la novela presenta dos postulados: la imperfección humana y la sospecha, si no de la existencia de Dios, sí de una suerte de justicia divina. El otro texto relevante es “El hombre del cigarrillo”, el cual aparenta ser un certificado de defunción de la religión: es, sin embargo, más que eso, ya que también desliza la posibilidad del fracaso de la ciencia. De ese modo, nuestro autor adopta otra posición frente al problema religioso, evidenciando probablemente las propias contradicciones de la asimilación de la cultura laica en nuestro país. El análisis que se presenta a continuación busca demostrar cómo la secularización supuso, en el mundo ficcional palmista, no solo un cuestionamiento profundo del cristianismo, sino de aquellos sistemas que habrían podido reemplazarlo, a saber, el helenismo y la ciencia.

3.3.1. “El último fauno”

“El último fauno” aparece en la edición original de *Cuentos malévolos*. El relato se encuentra dividido en tres secciones. En la primera, se narra cómo los representantes de la mitología griega —dioses, sátiros, faunos, nereidas, sirenas— fenecen luego del ascenso del cristianismo. Dentro de ellos, no obstante, pervive un fauno, el último de la especie, quien —aún inmortal, al parecer— sobrevive hasta el presente. La segunda parte se inicia

con una descripción de un grupo de novicias ursulinas, quienes descansan de sus oraciones en una isla desierta, bajo la atenta mirada de la madre Clara. Una mañana, la más hermosa de ellas, Ágata de la Cruz, mientras nadaba con un grupo de compañeras, es raptada por el fauno. Las amigas la creen muerta. La escena culmina cuando el fauno la convence de amarlo, luego de haberle jurado que se convertiría al cristianismo. En la sección final, se describe el paso de un buque, el *Gulf of Christhiania*, que hospedaba a un grupo variopinto de tripulantes, entre los que se encontraba la famosa actriz, Sara Bernhardt. Durante un programa cómico realizado por el clown Turanio, descubren a lo lejos un supuesto tiburón blanco. Como parte del espectáculo, otro saltimbanqui, Stirno, coge un fusil y le dispara. Cuando consiguen identificar los cuerpos encuentran dos cadáveres, que el narrador identifica como los dos protagonistas del relato.

El aspecto más curioso del mencionado cuento es que, pese a su reducida extensión, relata más de dos mil años de historia universal²¹⁶. La descripción de la catástrofe de los dioses olímpicos, que posee ecos de Renan, muestra también el enfrentamiento entre la mentalidad cristiana y pagana. Como lo establece en sus ensayos, Palma relaciona al mundo griego con el vigor, la juventud y la liberación de las pasiones, en franca oposición con la decadencia de lo religioso. En tono casi paródico, describe el fracaso de algunos faunos que intentaron capitular frente a la nueva fe: “en la nueva religión eran detestados, y las candidas vírgenes del cristianismo los rechazaron. ¿Cómo admitir a esos lúbricos profanadores de la virginidad, a esos verdugos de la castidad; a esos silvestres y brutales apologistas de las glorias rojas del Falo?” (*Narrativa* 1: 191). Pronto, el rechazo violento

²¹⁶ Ciertamente, se dice que el fauno sobrevivió por treinta siglos hasta encontrarse con Ágata de la Cruz. La cronología, como es obvio, es meramente referencial y aproximativa.

de los cristianos queda en evidencia para el joven fauno: “a medida que el tiempo pasaba, crecía su odio hacia aquellos invasores que le dejaron huérfano, que sacrificaron su juventud anhelosa de amores, condenándole al aislamiento, a la vida oculta y a las fugas precipitadas” (192). La nueva moral imperante hacía imposible, como es esperable, que retornase al tipo de vida de su juventud: “el faunillo recordaba aquellas alegres cacerías de ninfas y de pastoras, aquellas gloriosas fiestas de Baco, aquellas saturnales, en las que en loca ronda, danzaban en torno de la estatua de Sileno. ¡Qué hermosos tiempos aquellos!” (192). En el nuevo mundo, el fauno rápidamente es marginado de la sociedad y tomado por un lobo o, incluso, por un ícubo. El terror de la sociedad medieval se cristaliza en la dura represión a la que es sometido: “más de una vez, alguna pastora desvelada había visto asomarse por la ventana de su cabaña una cara hermosamente diabólica en la que brillaban unos ojos encandilados. —¡El lobo! —había exclamado, ocultándose entre las sábanas (...). Al día siguiente, los gañanes, armados de picos y horquillas, salían a perseguir al imaginario lobo” (192). No solo frente al fauno, sino también ante las novicias, el cristianismo ejercería un tipo de violencia. Según las describe el narrador, “las habríais creído, al verlas bajar en formación, serias y púdicas, catorce Cimodeceas conducidas al circo para que sus carnes vírgenes fueran devoradas por los leones. Pero una vez en la playa, las hubierais tomado por catorce vestales que hubieran enloquecido por habérseles extinguido el sagrado fuego del ara” (193). No es casual que estas, cuando se encuentran en la playa, despojadas de todo dominio cristiano, sean comparadas a las vestales, sacerdotisas de la religión pagana. De ese modo, nuevamente el paganismo se equipararía con los impulsos naturales del ser humano, mientras que el cristianismo vendría ser una manera de deformarlos.

No obstante, existe un nivel en el que paganismo y el cristianismo sufren un proceso análogo: cuando se enfrentan a los efectos de la sociedad moderna, que los aniquila por igual. La obra palmista abunda en ejemplos y descripciones de cómo la experiencia de la modernidad disuelve los principios fundamentales de la religión; proceso similar se observa en el presente relato: “de vez en cuando, alguna ondina se asoma a una ventana y mira hacia arriba, creyendo ver a través de las aguas glaucas la quilla del barco de Ulises (...). Y cómo se trueca en iracunda la curiosa mirada al ver la hélice rugiente de un *steamer*, y, asomando por las bordas, la cara placentera de una lady o la faz rojiza de un contraмаestre fumando pipa” (191). La imposibilidad de revivir el mito por la irrupción de elementos modernos —subrayados por el narrador, mediante el empleo de términos en inglés, idioma representativo de la modernidad— es resaltada, de modo humorístico, en las líneas precedentes. Tanto lo cristiano como lo pagano son elementos exóticos en el nuevo mundo, como lo evidencia la escena del rapto de Ágata: “loca de terror, comenzaba a sentir el desfallecimiento de la muerte, cuando una faz hermosa y joven, como la de un Cristo marino, se juntó a su rostro. Volvió Ágata a la vida, y, llena de esperanza, se confió a su salvador, acallando con cierto íntimo goce el pudor que se sentía de verse en brazos de un hombre” (195-196). El hecho de que la novicia confunda a Cristo con el fauno, a su posible rescatista con su real captor, refleja, con gran ironía, cómo ambos horizontes le son igualmente desconocidos. Asimismo, el “cierto íntimo goce” de Ágata permite demostrar —así como en “El hijo pródigo” o *Longhino*— la impotencia del cristianismo por reprimir y sujetar los impulsos humanos, particularmente el erótico.

Ahora bien, si el amor ente los dos protagonistas busca conciliar la fe en Jesucristo con los impulsos naturales de los paganos, el fracaso del idilio simboliza la inviabilidad de

ambos en el mundo moderno: cristianismo y helenismo son equiparados simbólicamente y metafóricamente. La muerte del fauno y la religiosa parte de una casualidad, lo que agudiza la ironía de la situación: el sufrimiento o, mejor dicho, la frustración de sus planes proporciona esparcimiento y entretenimiento a la tripulación. La asimetría, en tanto el mismo evento es determinante para los amantes y absolutamente irrelevante para los otros, traduce la incompatibilidad entre ambos universos y cómo lo sublime puede transformarse en banal según la nueva mirada. Del mismo modo, el hecho de haber confundido al fauno con un tiburón o un lobo viejo, al margen del sarcasmo, demuestra que el ser mitológico es inconcebible para una mente moderna. El remate del relato es una sutil metáfora del tiempo del propio Palma. Los “ojazos de asombro y espanto” de los espectadores al descubrir los cadáveres parecen indicar un extraño momento de lucidez, en medio del frenesí de la acelerada modernidad, que engulle y destruye el pasado con absoluta inconsciencia.

3.3.2. “Ensueños mitológicos”

Aparecido recién en la segunda edición de *Cuentos malévolos*, “Ensueños mitológicos” se publica por vez primera en el número 53 de *Prisma*, en el año 1907. El relato está antecedido por un epígrafe de la “Plegaria en el Acrópolis” de Renan, en el que se invoca el retorno a la religión griega. A pesar de su brevedad, el texto se divide en dos secciones. En la primera, el narrador señala que, luego de leer el extracto citado, se obsesionó con la posibilidad del retorno del culto helénico, razón por la cual tuvo un sueño que, a continuación, reproduce. Este relata un enfrentamiento entre los dioses griegos, quienes invaden el cielo, y los representantes del cristianismo. Cuando parecía que los últimos

volverían a obtener la victoria, el Divino Padre —se entiende que Dios Padre— cae asesinado por una saeta de Cupido. Satanás, quien había liberado a las deidades griegas, pronto se arrepiente de ello, pues intuye que no tendría lugar en un mundo gobernado por ideales no cristianos. Por ello, decide prender fuego a los pecados, vicios y pasiones de la humanidad, con lo que se aniquila a sí mismo y a todos los seres del mundo. Luego de la guerra, brota una nueva humanidad, gobernada por la religión griega.

En la segunda sección, se narra una escena que acaece quinientos siglos después. Allí, un sacerdote del nuevo Partenón encontraría un libro cubierto por una cruz de acero. Al abrirlo, leería el inicio del avemaría, pero no entendería a quién iba dirigida la oración. Luego, un viejo sabio, Dyonisos, a quien muestra el texto, le responde que esta correspondía a una religión de un tiempo bárbaro, en que se adoraba a la madre de un Dios hombre, llamado Kreiston. Sin embargo, el sacerdote considera la historia inverosímil, cree que su interlocutor la ha inventado porque está ebrio y se aleja riéndose a carcajadas.

La particularidad del presente relato radica, así como “El día trágico”, en su estatuto doblemente ficcional. Es decir, los dos niveles narrativos enfatizan que la batalla entre los dioses es un sueño del narrador²¹⁷, probablemente un nostálgico helenista, inspirado por el epígrafe de Renan. Ello es relevante, en tanto la ficción proyecta un triunfo de la religión griega, hecho que diferencia “Ensueños mitológicos” de los otros relatos palmistas que abordan el tema del helenismo, en los que se presenta dicha época como un periodo caduco. De ese modo, atribuir dicha fantasía a una ensoñación parece adelantar una licencia, incluso una “disculpa”, puesto que un retorno al culto griego se ubica en el

²¹⁷ Así, la polémica derrota de Dios Padre se matiza, ya que puede atribuirse a la imaginación del narrador. Su desdoblamiento, nuevamente, permite a Palma deslizar opiniones polémicas para nuestra sociedad y aminorar el posible escándalo.

terreno de lo poco verosímil. Sin embargo, es curioso que el narrador no considere el relato como una invención insignificante, sino que lo atribuya a una “diabólica influencia”, producto de un “pecaminoso ensueño”. No cabe duda de que Palma esconde con sagacidad su verdadera postura, al adoptar, en la voz del narrador, una posición más conservadora que la que poseía. Así, por ejemplo, este considera a Renan un sabio “herético, impío y apóstata”, probablemente por su *Vie de Jésus*, obra que Palma en *Excursión literaria* había descrito como “suave” y “plácida”²¹⁸. El recurso, también presente en “El hijo pródigo”, de desdoblar el relato en dos niveles²¹⁹ permitió a Palma matizar y aminorar el efecto provocador que habría suscitado la historia de presentarse directamente. ¿Qué parte de “Ensueños mitológicos” podría estimarse polémica? Se postula que el cuento revisa, aunque de manera fugaz, los principales tópicos de la crítica palmista al cristianismo, presente de forma velada y oculta.

El primer elemento provocador del relato es la derrota de los dioses cristianos, particularmente de Dios Padre, que, por vez primera y única en la obra palmista, es convertido (y, por ende, degradado) en personaje. Esta referencia es polémica debido al contexto de la obra: a la luz del proceso de secularización, la muerte de Dios —escenificada en el cuento— se convierte en una metáfora reveladora. Lo es también la identidad del asesino: “¡Oh inmensa desventura! El Divino Padre había rodado la escalinata del empíreo traidoramente asesinado por el dios niño, el niño al que rinden culto todos los seres vivos, Cupido, que había disparado certera saeta a las sienas del Ser Supremo” (*Narrativa 1*: 298-299).

²¹⁸ Ver nota 95.

²¹⁹ Es uno de los temas más estudiados por la crítica. Ver notas 153 y 196.

Así como lo hace Palma en los relatos ya analizados, también en este se critica el que nuestro autor consideraba el elemento más negativo de la moral cristiana: la sujeción y represión de los instintos. La muerte de Dios Padre a manos del dios de los seres vivos no es sino la liberación de las pasiones, la ruptura de las ataduras morales, la constatación de la incapacidad de la religión para reprimir la verdadera naturaleza del ser humano. Es provocadora la escena no tanto porque triunfen los dioses griegos, sino porque es derrotada la moral cristiana, el ideal ascético que Palma combatió en sus ensayos. Ello se hace evidente en los acontecimientos posteriores, que revierten la situación descrita en “Los faunos viejos” y “El último fauno”:

Pero la más inicua y despiadada represalia se verificaba detrás del desierto trono, en el sitio en que las angustiadas vírgenes y santas contemplaban con desolado rostro la derrota de las divinas legiones. Los faunos y los sátiros, como jauría de canes rabiosos, se precipitaron sobre ellas encendidos los ojos por innobles pasiones y las raptaban sobre sus hombros musculosos con el fin de llevarlas a las escondidas florestas y penumbrosos bosques en la Arcadia. (299)

Por otro lado, la representación de Jesús evoca las escenas finales de *Longhino*:

También Jesús, el buen Jesús se veía amenazado de muerte; rotas sus armas y rodeado de enemigos expresaba en su hermosa y divina cabeza la resignación tranquila y el valor sereno de las grandes almas. Apolo, el no menos bello Dios (...), preparaba su lanza para matar cobardemente al desamparado Maestro, cuya hermosura serena y dulce le exasperaba (...) (299)

El perdón de Afrodita, que impide la muerte de Jesús, parece indicar que el triunfo griego no implica necesariamente un estado de barbarie, sino el privilegio de la belleza. De todos modos, el desenlace del conflicto parece indicar la superioridad de los valores de la actividad, la juventud, la fuerza y la actitud épica sobre la decadente civilización cristiana. Si bien la religión griega es parte del pasado, no debe olvidarse que dichas virtudes son las que Palma defiende en “La virtud del egoísmo”, por lo que no es descabellado suponer

que, en el presente relato, nuestro autor plantea una continuidad entre el helenismo y el proyecto moderno.

La muerte de Dios es, sin embargo, solo una parte de la debacle cristiana; esta solo será rotunda con la caída de su doble: Satanás. Como ya había sido sugerido en “Parábola” o “El hijo pródigo”, el mal es parte necesaria de la moral del cristianismo y su aniquilación significa la cancelación de dicho sistema. En “Ensueños mitológicos”, la caída de Satanás permite la germinación de una nueva humanidad, en un planteamiento con ciertos ecos nietzscheanos. El accionar del Maligno horada los cimientos del cristianismo y, simultáneamente, lo descoloca ante la regeneración del mundo: “Satanás —que había sido quien puso en libertad a los antiguos dioses y atizado en sus espíritus el ansia de la reconquista de los cielos, a fin de vengarse del Padre Eterno— había comprendido que en el nuevo reinado no tendría sitio, que su nombre serviría de burla a los niños de las nuevas generaciones, y que su prestigio moriría con el culto vencido” (299-300). Al modo de Adán y Eva, Satanás comete una acción cuyas consecuencias no puede medir; su condición divina queda rebajada por condiciones innatas del hombre como el error y el arrepentimiento: “entonces, tardíamente arrepentido de su error, hizo un enorme conjunto de todos los pecados, vicios y pasiones de la Humanidad y les prendió fuego. El estallido fue espantoso y no quedó ser viviente en la superficie de la tierra. El mismo Satanás quedó muerto entre las ruinas de la Humanidad” (300). Su acto desesperado posee el cariz de una renunciación o negación de su propia esencia, en tanto que el diablo opera, según la tradición, a partir de los pecados, vicios y pasiones humanas; la influencia que así obtenía en los hombres era motivo de envanecimiento y orgullo, como queda demostrado en “El quinto evangelio” y “El hijo pródigo”. El atentado es, sin duda alguna, un suicidio que

demuestra, de modo radical, cómo el mal ha perdido su prestigio en un mundo en que la moral cristiana ha dejado de tener vigencia. El diablo de este relato deja de representar la jovialidad reservada a las divinidades griegas; la decadencia y degeneración del cristianismo también lo ha alcanzado²²⁰.

Por el contrario, la nueva humanidad correspondería con el ideal helénico y una utópica restauración de sus valores —tal como han sido idealizados por el siglo XIX—. Esta habría surgido “sana, fresca y viril de los flancos de la Diosa del amor y la belleza” (300), quien se convertiría en la divinidad principal. En dicho mundo, el culto cristiano se volvería inconcebible, absurdo y característico de un periodo de barbarie²²¹, lo que ocasiona la burla del sacerdote.

No obstante, cabe resaltar un elemento discordante en el personaje de Dyonisos, a quien se describe como un “viejo sabio, una especie de filósofo cínico que sabía todo lo que era inútil saber” (300). La pervivencia del escepticismo en un mundo en apariencia perfecto, consagrado al conocimiento y la belleza, parece revelar ciertas fisuras de la utopía helenista, así como en “Los faunos viejos”. La descripción del sabio concuerda con la de un héroe decadente, abandonado a la exploración de lo inútil, probablemente el abuso del alcohol, elementos característicos de la estética finisecular y de los relatos de Palma²²². La escena final parece describir antes un mundo decadente que un retorno al horizonte

²²⁰ El tratamiento del tema anticipa al diablo suicida de “El hombre del cigarrillo”, relato analizado en 3.3.3.

²²¹ Así lo sugiere la siguiente cita: “Allá en mi lejana infancia le oí decir a mi bisabuela que (...) antes de que existieran nuestros Dioses los hombres estaban en estado de barbarie, y adoraban a un Dios que al mismo tiempo era hombre, y adoraban también a la madre de este Dios, la cual no era diosa y no obstante de ser madre era virgen” (301).

²²² Interesarse por lo inútil era un modo de cuestionar la ideología imperante del Progreso, tan marcada como estaba por el utilitarismo. La relación de Dyonisos con el alcohol no se deduce solamente del remate del relato, sino del propio nombre con el que se le bautiza. Por otro lado, en *À Rebours* se establece un vínculo entre la decadencia de Occidente y la de Roma (descrita en obras como el *Satiricón*); empero, el elemento decadente no se suele asociar con el helenismo clásico.

clásico griego: la corrupción de sus propios ideales es el vínculo que unifica metafóricamente a la religión y el helenismo. Por otro lado, existe una contradicción innegable entre atribuir la ensoñación del narrador al diablo y que, en el sueño, dicho personaje reconozca su impotencia en el mundo moderno y, por consiguiente, cometa un suicidio. En conclusión, “Ensueños mitológicos” puede considerarse un relato de transición en la obra palmista: presenta cambios significativos en relación a los anteriores —Dios Padre aparece y su muerte es representada; Satanás se suicida, si bien mantiene su prestigio al inicio del cuento; los dioses helénicos imponen una sociedad con elementos decadentes— y, puesto que el triunfo de la religión griega es solo parcial y debe matizarse con los elementos mencionados, parece anticipar el escepticismo propio de “El hombre del cigarrillo”.

3.3.3. “El hombre del cigarrillo”

Además de ser uno de los textos más analizados de Clemente Palma, “El hombre del cigarrillo” es un relato fundamental para comprender su perspectiva de la secularización, en tanto es el que expone una posición más escéptica y radical. Aparece publicado en *Historietas malignas* (1925), segundo conjunto de relatos de nuestro autor. El cuento se inicia con la presentación del protagonista, Klingsor, un hombre que el día que cumple 46 años, hastiado de la vida y de que la bella Annabel no lo amara, decide suicidarse. Para ello, compra una cuerda y se dirige al bosque, con el objetivo de buscar un árbol para colgarse. Sin embargo, antes se encuentra con un hombre, que lo detiene y le pide cerillas para encender su cigarro. Este es el diablo, quien a lo largo del cuento busca convencerlo de evitar el suicidio, por medio de demostraciones de poder y ofertas para tentar a

Klingsor. Empero, estas le producen un efecto mínimo, puesto que las encuentra insulsas, y considera que los hombres y la ciencia pueden brindarle mejores proposiciones. Al final del diálogo, el diablo reconoce que ya no posee la misma influencia que antaño ejercía en la humanidad. Entonces se despiden y, cuando ha encontrado el árbol donde se colgaría, Klingsor se da cuenta de que ha perdido la cuerda. Luego, de buscar por el bosque, encuentra al diablo, quien pende muerto sobre un árbol. Este, luego de sustraérsela, había usado la mitad de la cuerda, dejando preparada, con la mitad restante, una horca que llevaba la siguiente inscripción: “PARA DIOS”.

El eje del relato se articula alrededor de los personajes principales. Se puede postular que ambos simbolizan la decadencia de dos modos de entender el mundo: la ciencia y la religión²²³. Klingsor difiere en gran medida de los protagonistas de los otros relatos heréticos (Oliverio Stuart, Rolland Poe, el diablo en “El quinto evangelio” y “El hijo pródigo”, el fauno, los dioses griegos), dado que no representa el principio activo de la vitalidad y la juventud. Por el contrario, se configura como un héroe decadente (al modo del protagonista de “Parábola” y otros relatos no analizados en la presente tesis), quien se caracteriza por una vida marcada por el hastío, la inactividad, el escepticismo y la renuncia de la voluntad. En efecto, Klingsor decide abandonar la vida, mas no con el convencimiento del místico que cree acceder a una realidad trascendente, sino con el objetivo de evadir el sufrimiento presente; ello no implica, sin embargo, que escape al ideal ascético nietzscheano, puesto que su característica principal es la renuncia. El protagonista, así como los héroes decadentes (cf. *À Rebours*), lleva una vida de placeres y vicios en su

²²³ Sánchez Franco presenta una mirada sociológica sobre ambos personajes: Klingsor representaría la decadencia de la clase aristocrática, mientras que el diablo simbolizaría a la burguesía emergente. Dicha interpretación posee similitudes con la presente, aunque incluye algunos aspectos que la exceden.

juventud —podría decirse una vida activa—, de la que se aleja en su madurez, para refugiarse en la pasividad y el refinamiento del dilentantismo artístico.

Por otro lado, el diablo aparece despojado de toda la majestad heroica con que lo habían revestido los románticos. A diferencia de los otros relatos heréticos palmistas, en “El hombre del cigarrillo” su origen divino ha desaparecido y, por el contrario, su aspecto, de “fisonomía vulgar”, no sugiere nada que lo diferencie del hombre promedio. Más aún, la imagen poco atrayente del personaje se ve también reflejada en su poca competencia y, hasta cierto punto, inocencia para tentar al hombre. Es evidente que los conocimientos del diablo, basados en la magia y la superchería, han perdido gran parte de su prestigio para la época del relato, como lo atestigua irónicamente Klingsor: “Créame, buen diablo, los hombres le han saqueado el Infierno mientras usted ha estado durmiendo, y se han traído a la tierra, todas esas deslumbrantes mojigangas con que venía usted a tentarnos en otros tiempos” (*Narrativa 2*: 68)²²⁴. La impotencia de Satán para tentar al hombre diferencia el presente relato de “Las tentaciones de Sancto Anton” y aquellos otros que satirizan la figura del diablo. En estos la burla se concreta cuando el hombre obtiene de Satán el cebo con que era atraído sin condenarse; en el presente texto, su fracaso radica en que el ofrecimiento es insuficiente para ser vendido a tan alto precio.

²²⁴ La superación de Satán por el hombre ya aparece en el *Fausto* de Goethe. En los dos actos finales de la segunda parte, el protagonista acomete, no proyectos, fantasías o teorías, sino planes concretos que transforman la realidad. “As Faust unfolds his plans, he notices that the devil is dazed, exhausted. For once he has nothing to say. Long ago, Mephisto call up the vision of a speeding coach as a paradigm of the way for a man to move through the world. Now, however, his protégé has outgrown him: Faust wants to move the world itself” (“A medida de que Fausto devela sus planes, se da cuenta de que el diablo está anonadado, exhausto. Por primera vez no tiene nada que decir. Anteriormente, Mefisto evocaba la visión de una carroza voladora como el paradigma del modo en que el hombre debía moverse por el mundo. Ahora, sin embargo, su protegido lo ha sobrepasado: Fausto quiere mover el mundo”) (Berman 62).

Ahora bien, si la ciencia humana ha sido capaz de reemplazar y superar los poderes ocultos del diablo, también limita el poder de Dios. De ese modo, queda claro que su prestigio ha reemplazado el de la religión y que los científicos son los nuevos sacerdotes de un mundo gobernado por la ideología del progreso: “Lo que usted me ofrece es tan vulgar y necio, como concesión del demonio, y lo sería como gracia de Dios. Porque sin uno y sin otro, eso me lo pueden dar los hombres” (67). Desde el momento que el hombre sabe más que el diablo, puede más que Dios, ya que aquel se construye como negación de este; así, Palma continúa la idea central de los textos de *Cuentos malévolos*, según la cual el bien y el mal son indivisibles y se implican mutuamente.

Por ello, tanto en XYZ, donde Rolland Poe desafía a Dios, como en “El hombre del cigarrillo”, donde Klingsor burla al diablo, la ciencia se opone como sustituto de la teología. No obstante, la crítica no parece haber advertido la importancia del hecho de que ambos textos también pongan en entredicho la validez de tal alternativa. El fracaso de la ciencia es más sutil en Poe, puesto que solamente se desprende de la muerte del protagonista. En cambio, Klingsor personifica abiertamente el escepticismo, no solo ante la religión, sino ante la ciencia. Su suicidio es síntoma del convencimiento de que esta no puede solucionar todos los problemas humanos; queda claro que, si el protagonista está al tanto de los avances científicos, no comparte mucho entusiasmo por ellos. Tales planteamientos son expresados por el propio personaje, mientras discute con el diablo:

¿Para qué resumir o mejor dicho abarcar en un solo conjunto todo lo cognoscible y lo incognoscible, cuando, sin apuro, pacientemente, gradualmente, estamos dejando agotado el arbolito paradisíaco? ¿Que aún falta mucho por morder? Pues se irá mordiendo poco a poco en el curso de los siglos y descorriéndose todos los velos, y conociéndose todas las verdades hasta llegar a la última verdad, que no sería extraño fuera la de que todo es una mentira. Y si esta Suma Suprema de la Ciencia que usted me ofrece fuera tal, francamente,

mejor se está con esta ilusión de ciencia paulatina y con esta eterna fruición de conquistadores y descubridores (...) (69)

El árbol paradisiaco es nuevamente metáfora de la verdad, el conocimiento absoluto que está prohibido a los hombres en la cosmovisión cristiana. A pesar de que la era secular ha retirado el almacén teológico, el resultado sigue siendo el mismo: antes la verdad era inalcanzable porque su revelación implicaba la perdición del individuo; ahora lo es, ya que la ciencia es incapaz de asirla y porque, probablemente, no existe. De ahí la metáfora subyacente al texto palmista: en tanto han sido rebajados al grado de ilusiones, la ciencia y el progreso (se habla de ciencia paulatina) “son” religiones, es decir, son también ficciones con las que el hombre busca explicar el mundo y justificar su posición en él.

Por todas las razones mencionadas, puede afirmarse que “El hombre del cigarrillo” representa la postura más “moderna” de Clemente Palma frente al problema de la religión. Su escepticismo es producto del largo proceso que atravesó nuestro autor desde sus primeros textos publicados en la revista *El Iris* y, en un sentido que excede al rigor cronológico, evidencia el sustrato ideológico, la visión desencantada e irónica de la vida, que subyace en la mayor parte de sus textos ficcionales, particularmente en aquellos orientados al decadentismo. La cita referida también trae a colación las preguntas con las que fue interrogado tres décadas antes, en la sustentación de *Filosofía y arte*. Es posible suponer que el nuevo Palma habría respondido lo siguiente... ¿Cree en la existencia de Dios? Sí, pero en un Dios humano, hecho a imagen y semejanza del hombre, cuya horca yace preparada en algún bosque aledaño a una ciudad. ¿Cree en la perfectibilidad humana? Sí, pero hacia un norte incierto que bien pudiera ser una ilusión, semejante a esos viajes — tan caros a los decadentes— en los que el tripulante nunca sale de su habitación.

Las páginas precedentes analizan la narrativa de Clemente Palma desde la perspectiva de la secularización. Para ello, se han tomado en cuenta tres ejes transversales de la obra palmista, que combinan diversos tópicos de la secularización, los cuales han sido examinados tomando en cuenta elementos la retórica general textual. A partir de la relación antitética entre las aspiraciones de sus personajes y la realidad, el primer eje enfatiza la representación caótica del universo del mundo contemporáneo en el que Dios está ausente, así como el tratamiento del tema del castigo divino. Este último rasgo, aún representativo de la cosmovisión cristiana, permite a Palma cuestionar un elemento propio de la sociedad peruana. El segundo, la representación heterodoxa del diablo y Jesús, sustentada en la inversión de sus valores y la supresión de antinomias como el bien y el mal, evidencia la crisis de la moral cristiana, que ya había tenido diversos críticos en nuestra tradición (cf. Manuel González Prada). Finalmente, el tercero parte de la nostalgia del mundo helénico para constatar la imposibilidad de hallar sustitutos de la religión. El helenismo y la ciencia no serían sino nuevas religiones, formas cuestionables y parciales de explicar una realidad cada vez más extraña.

Vale mencionar que estos ejes no implican necesariamente un orden determinado; más bien, todos se vinculan estrechamente de un modo que podría catalogarse de simultáneo. Así, la evolución de las figuras del diablo y Cristo muestran la crisis de los viejos sistemas; la ausencia de Dios es uno de los aspectos particulares que incluye la inviabilidad de la religión; los relatos de ciencia ficción de Palma son síntomas, al mismo tiempo, del fracaso de la religión y de las limitaciones de la ciencia. Por consiguiente,

difícilmente podría extraerse, a partir del análisis de la narrativa palmista, una posición final o definitiva frente al problema de la secularización. La ruta elegida por la presente tesis ha buscado, en cambio, trazar las direcciones que Palma emprendió sin que ello implique, en lo posible, limar las contradicciones inherentes a dicho discurso. Estas revelan, en última instancia, la inestabilidad de un mundo que socava y renueva, de modo insistente, los fundamentos donde se asentaban los viejos paradigmas.

CONCLUSIONES

- 1) La recepción crítica del conjunto de la obra palmista puede dividirse en tres periodos. El primero, que se extiende desde 1904 hasta 1984, está marcado por los frecuentes errores y el desinterés de los investigadores nacionales, quienes definen su producción como exotista y fantástica. Para una crítica más interesada en el análisis de la formación del proyecto de nación peruana, la configuración del indio o la representación de los espacios marginales, el exotismo constituía una característica negativa. Los aportes más relevantes son realizados por estudiosos estadounidenses, particularmente por Earl M. Aldrich y Boyd G. Carter. No obstante, las publicaciones de la *Antología del cuento fantástico peruano* (1977) compilada por Harry Belevan y “Las ideas en el Perú contemporáneo” (1982) de David Sobrevilla permiten situar la obra palmista en las tradiciones de la narrativa fantástica, el modernismo y el pensamiento filosófico peruanos.
- 2) El segundo periodo ocupa las últimas dos décadas del siglo XX. Este es el más fructífero en función al material escrito sobre la narrativa de Palma, compuesto por tesis, monografías, ensayos, entre otros trabajos diversos. Nuevamente, los aportes más importantes son de la crítica extranjera (cf. Kason, Köning, Viñuales Guillén, Mora), que centra su interés en *Cuentos malévolos* y su vínculo con el modernismo, en su vertiente decadentista. Por el contrario, un grupo de críticos locales todavía discute el valor literario de Palma, lo que permite el surgimiento de ciertos debates. Puede afirmarse, empero, que, con la publicación de *Clemente Palma: el*

modernismo en su versión decadente y gótica (2000) de Gabriela Mora, se demuestra contundentemente la valía y vigencia de nuestro autor, así como se logra constituir el análisis más ambicioso y amplio de su obra hasta nuestros días.

- 3) El tercer periodo, que data desde el 2001 hasta la actualidad, se caracteriza por abandonar las perspectivas totalizadoras de la obra palmista, y por dialogar y discutir los hallazgos de Mora. En esta etapa, los aportes más significativos provienen de la crítica nacional (cf. Sánchez Franco, Elguera, Quiroz), que busca revalorar los textos menos estudiados de nuestro autor —*Historietas malignas*, *XYZ*, *Tres cuentos verdes*, *Había una vez un hombre...*, *El porvenir de las razas en el Perú*— desde diversas perspectivas genéricas y metodológicas. Se cuestiona la reducción de la producción palmista al espectro del modernismo decadentista y se rescatan sus otras facetas: sus ensayos, el criollismo, la ciencia ficción o la reflexión política.
- 4) Los escasos abordajes críticos a la obra palmista desde la perspectiva de la secularización han planteado dos lecturas. La primera (cf. Sobrevilla, Kason, Mora) sostiene que el ateísmo es el sustrato ideológico de su obra, la cual, tanto en los ensayos como en las narraciones, mostraría una voluntad renovadora de los tabúes de la sociedad de su época. La segunda (cf. Unamuno, Köning, Viñuales Guillén) afirma que la obra palmista evidencia el proceso de secularización, pero matiza su posible adhesión al ateísmo. La relevancia y vigencia de los elementos religiosos en su narrativa refuerza considerablemente la última posición.
- 5) La secularización constituye una de las manifestaciones más importantes del pensamiento moderno de Occidente. A través de diversos tópicos —la muerte de

Dios, los sustitutos de la religión, la representación del diablo, el tópico fáustico, la simbiosis entre erotismo y religión, el cura voluptuoso— imprimió una profunda huella en el arte, particularmente en el periodo finisecular. Las obras de autores fundamentales como Jean Paul, Renan, Baudelaire, Huysmans y Nietzsche fueron leídas, discutidas y asimiladas por Palma en sus ensayos, quien de esa forma nutrió y renovó, a fines del siglo XIX, los débiles vínculos de la literatura peruana con las tradiciones no hispanas.

- 6) Existió una tradición secular en el Perú del siglo XIX representada por Francisco de Paula González Vigil, Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner y Manuel González Prada, que, a pesar de provenir de orígenes muy disímiles (cf. el anticlericalismo, el liberalismo, el positivismo, el anarquismo), coincidió en la necesidad de cuestionar el rol que jugaba la religión cristiana en la sociedad nacional. Palma fue un abanderado y heredero de dicha corriente, aunque adoptarla implicara oponerse, de igual manera, a las masas y la oligarquía, quienes se mostraron partidarios del catolicismo ortodoxo. A pesar de ello, diversos factores como la aprobación de la libertad de cultos o la laicización de la vida demuestran que la secularización fue una realidad en el Perú de comienzos del siglo XX.
- 7) En textos ensayísticos fundamentales como *Filosofía y arte* y “La virtud del egoísmo”, Palma expone dos argumentos que sintetizan su postura crítica frente al cristianismo. El primero consiste en una crítica al discurso religioso en general, al cual considera una forma primitiva de comprensión de la realidad que luego será desplazada por la razón. Una vez que el hombre se civiliza, Dios se convierte apenas en una “incógnita imaginaria”.

- 8) El segundo argumento es una refutación de la moral cristiana, que privilegia un individuo débil, pasivo, mezquino y temeroso. Para Palma, el cristianismo busca reprimir los elementos instintivos y animales propios del hombre por medio del “nirwanismo”, una doctrina que lo lleva a la renunciación y la inactividad de los principios elementales de la vida. Frente a ello, postula la reivindicación de los valores activos basados en la fuerza y la vitalidad, que habrían sido representativos de las culturas griega y latina.
- 9) En la concepción palmista, la ciencia y la razón son las formas más altas de comprensión de la realidad, y se encuentran vinculadas con la salud y la utilidad. El arte, por el contrario, está gobernado por la imaginación, es entendido metafóricamente como una enfermedad y se corresponde directamente con lo inútil. La religión se ubica en una posición intermedia en dicha escala valorativa, aunque más cercana al arte, ya que, de modo semejante a este, se funda en la imaginación y, en el caso del cristianismo, debido al culto, se convierte en estético. Por ello, los ámbitos de la religión y de lo artístico poseerían una afinidad natural.
- 10) La narrativa de Palma aborda la secularización a través de tres ejes fundamentales: la ausencia de Dios y el castigo divino, la representación de Cristo y el diablo, y los sustitutos de la religión. En el primero, la configuración de un mundo caótico en el que Dios se encuentra ausente descoloca al sujeto, cuyos proyectos se relacionan de modo antitético frente a una realidad que ha dejado de comprender. Por un lado, los tradicionales valores cristianos de la piedad, la fe o el dominio de las propias pasiones pierden vigencia y ceden primacía ante la naturaleza y los instintos humanos (cf. “Parábola”). Por el otro, la ciencia ofrece una alternativa de ocupar la

posición del Dios ausente, aunque los protagonistas —Oliverio Stuart o Rolland Poe— no consiguen llevar a cabo sus empresas debido a una comprensión errada de la realidad, lo que demuestra los límites del proyecto moderno (cf. “El día trágico” o *XYZ*).

- 11) A partir de la representación heterodoxa de las figuras de Cristo y el diablo, Palma configura en diversas narraciones —“Parábola”, “El quinto evangelio”, “El hijo pródigo”, *Longhino*— la crisis axiológica de fin de siglo que impide entender el mundo en función a la dicotomía de bien y mal. Se aprecia una inversión de las características antitéticas que ambos personajes poseían en el mito bíblico y la tradición cristiana: son descritos como hermanos; el diablo se identifica con la belleza, ocupa cargos sacerdotales y llega sentarse a la derecha de Dios padre; mientras que Cristo se configura en *Longhino* como un personaje ambivalente que cede al amor carnal y es percibido por los otros como “diabólico”.
- 12) Los dos sustitutos de la religión presentados en los relatos palmistas, el helenismo y la ciencia, entendidas metafóricamente como “religiones”, pues son incapaces de explicar de modo absoluto la realidad. En el primer caso, se aprecia una reivindicación de la religiosidad pagana (cf. “El último fauno” y “Los faunos viejos”), que incluso llega a la constitución de una utopía helenista (cf. “Ensueños mitológicos”). No obstante, el helenismo fracasa como un posible sustituto de la religión, ya que este ha sido desplazado por el cristianismo y ambos, por el inminente advenimiento de la modernidad. Incluso en “Ensueños mitológicos”, cuando los dioses griegos se imponen a los cristianos, la sociedad creada pervierte los valores helénicos tradicionales y adopta elementos decadentes.

- 13) En “El hombre del cigarrillo”, Palma expresa su posición más radical frente al problema de la fe, en tanto cancela, al mismo tiempo, la razón científica, entendida metafóricamente como “otra” religión, y el cristianismo. Por un lado, Klingsor, configurado como un personaje decadente, es la antítesis del héroe científicista; el intento de suicidio y su actitud escéptica ante la ciencia simbolizan los límites del proyecto progresista. Por otro lado, la representación de un diablo despojado de toda majestad heroica evidencia cómo el conocimiento humano ha superado al prestigio divino, y cuán inútil ha devenido la dicotomía moral de bien y mal. Este último hecho explica la aniquilación del diablo y, también, la invitación al suicidio de Dios.
- 14) Palma no expresó una posición unívoca frente al problema de la fe, sino que, a lo largo de su obra, desarrolló una serie de planteamientos que incluso llegan a ser contradictorios. En su obra ensayística, cultivó una posición cercana al ateísmo, sustentada en el positivismo y el progresismo científicista, que criticaba los elementos centrales de la religión cristiana y su moral, hecho que no impidió que, frente a algunos problemas fundamentales como el de la muerte, adoptase una postura metafísica (cf. *Filosofía y arte*). En su obra narrativa, fustigó a menudo la moral cristiana, aunque no pudo desligarse de dicha mentalidad (cf. *XYZ*); así, llegó a constatar tanto el fracaso del cristianismo como la incertidumbre frente al proyecto moderno (cf. “El hombre del cigarrillo”).
- 15) Todo ello evidencia que nuestro autor se involucró en los debates suscitados a raíz de un problema fundamental del Perú de fines del siglo XIX y comienzos del XX: el proceso de secularización. Las diferentes tendencias que confluyen en la obra

palmista reflejan, de algún modo, las tensiones existentes en nuestra sociedad, así como la inestabilidad esperable en una época de cambios y transformaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

PALMA, Clemente. “Místicas. A Darío Herrera”, *El Iris*, 5 (octubre de 1894): 150.

_____. *Excursión literaria*. Lima: Imprenta de El Comercio, 1895.

_____. *El porvenir de las razas*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1897.

_____. *Filosofía y Arte*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, 1897.

_____. “La muerte de los dioses”. *El Comercio*, 21 de abril de 1901: s/p.

_____. “La virtud del egoísmo”, *El Ateneo (Órgano del Ateneo de Lima)*, 45 (1908, primer trimestre): 109-124.

_____. *Crónicas político-doméstico-aurinas*. Aparecido con el seudónimo de Juan Apapucio Corrales. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad, 1938.

_____. *Narrativa completa* (2 vols.). Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

Secundaria

ABRIL, Xavier. “Clemente Palma”, *Cultura Peruana*, 28 (1946): 8-9.

AHERN, Maureen. *El cuento finisecular peruano (1890-1910). Consideraciones y bibliografía*. Tesis Doctoral en Literatura. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1961.

ALDRICH, Earl. M. *The modern short story in Peru*. Madison: University of Wisconsin Press, 1966.

BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú*. Séptima edición. Tomo XV. Lima: Editorial Universitaria, 1983.

BAZÁN, Armando. *Antología del cuento peruano*. Santiago de Chile: Zigzag, 1942.

BELEVAN, Harry. *Antología del cuento fantástico peruano*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Tomo I. Barcelona: RBA, 2005.

CARRILLO, Francisco. *El cuento peruano*. Lima: Ediciones Biblioteca Universitaria, 1966.

CARTER, Boyd G. "Darío y el modernismo en "El Iris" (1894) de Clemente Palma", *Revista Iberoamericana*, 33 (1967): 281-292.

_____. "Clemente Palma en "Prisma": Sobre Darío y el modernismo", *Revista Iberoamericana*, 35 (1969): 126-134.

CASTRO ARENAS, Mario. *La novela peruana y la revolución social*. Lima, José Godard Editor, 1970.

CHIRI, Sandro y ZAVALETA, Carlos E. *El Cuento en San Marcos: siglo XX*. Lima: UNMSM, Fondo Editorial, 2002.

DELGADO, Wáshington. *Historia de la literatura republicana*. Lima: Ediciones RIKCHAY, 1980.

ELGUERA, Christian. "XYZ: Dilucidaciones sobre estilística y crítica de lo Grotesco", *El hablador*, 15 (2008). Recuperado de http://www.elhablador.com/est15_elguera1.html (24 de junio de 2015, 16:30 h)

_____. Volver a Clemente Palma: la figura del gobernante y del intelectual, *El hablador*, 17 (2009). Recuperado de http://www.elhablador.com/dossier17_elguera1.html (24 de junio de 2015, 16:30 h)

ELMORE, Peter. *Clemente Palma: Cuentos malévolos y la cuestión cosmopolita*. Tesis para optar el grado de bachiller. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1984.

ESCOBAR, Alberto. *La narración en el Perú*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca, 1960.

_____. *Patio de letras*. Lima: Ediciones Caballo de Troya, 1965.

GÁLVEZ, José. Epílogo. En C. Palma. *Crónicas político – doméstico – taurinas*. Lima: CIP, 1938.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Del romanticismo al modernismo: prosistas y poetas peruanos*. París: Librería Paul Ollendorf, 1910.

GNUTZMANN, Rita. *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Murcia: Universidad de Alicante, 2007.

GONZÁLEZ ESPITIA, Juan Carlos. “Clemente Palma y Vargas Vila: a contrapelo de la narrativa fundacional”, *Universitas Humanística*, 54 (julio-diciembre 2002): 85-91.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *El cuento peruano hasta 1919*. Vol. II. Lima: Ediciones COPE, 1962.

GÜICH RODRÍGUEZ, José. “Claves secretas del romanticismo en la narrativa de Clemente Palma”, *UMBRALES Revista Peruana de Literatura Fantástica*, 2, (2014): 21-36.

HIGGINS, James. *Historia de la literatura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2006.

HONORES, Elton. *La civilización del horror*. Lima: El lamparero alucinado, 2013.

KASON, Nancy. *Breaking traditions: the fiction of Clemente Palma*. Lewisburg: Bucknell University Press. London and Toronto: Associated University Presses, 1988.

KÖNING, Irmtrud. *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1984.

LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago. "Racialismo e identidad (Palma, González Prada, Mariátegui)", *Lienzo*, 17 (agosto 1996): 289-333.

MARTÍNEZ GÓMEZ, Juana. "Intrusismos fantásticos en el cuento peruano", en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España y Hispanoamérica*, Madrid: Siruela, 1991, 145-157.

MORA, Gabriela. *El cuento modernista latinoamericano*. Berkeley: Latinoamérica Editores, 1996.

_____. "La granja blanca de Clemente Palma: relaciones con el decadentismo y Edgar Allan Poe", *Casa de las Américas*, 205 (octubre-diciembre 1996): 62-69.

_____. "Decadencia y vampirismo en el modernismo hispanoamericano: un cuento de Clemente Palma", *RCLL*, 46 (segundo semestre 1997): 191-198.

_____. *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima: IEP, 2000.

NÚÑEZ, Estuardo. *La literatura peruana en el siglo XX (1900-1965)*. México: Editorial Pormaca, 1965.

OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

PORTALS ZUBIATE, Gonzalo. "Monte sin ánimas. Una aproximación a Clemente Palma desde Dimitri, su epígono", *Ajos & Zafiros*, ¾ (2002): 225-228.

_____. “Antecedentes del cuento de horror en el Perú”, *Ajos & Zafiros*, 6 (2004): 43-53.

QUIROZ ÁVILA, Rubén. *La Razón Racial. Clemente Palma y el racismo a fines del siglo XIX*. Lima: Fondo editorial de la Universidad Científica del Sur, 2010.

RIVA AGÜERO, José de la. *Estudios de literatura peruana*. Carácter de la literatura del Perú independiente. Tomo 1. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.

_____. *Estudios de literatura peruana. De Garcilaso a Eguren*. Tomo 2. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962.

SALVO, Daniel. “Panorama de la ciencia ficción en el Perú”, *Ajos & Zafiros*, 6 (2004): 37-42.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana: derrotero para una historia espiritual del Perú*. Tomo VI. Asunción: Editorial Guaranda, 1951.

SÁNCHEZ FRANCO, Moisés. *La representación del sujeto aristócrata y del sujeto juvenil drogado en Historietas malignas de Clemente Palma*. Tesis para obtener el grado de licenciado. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2007.

SGNARELLE (seudónimo de Octavio Espinoza). “Clemente Palma”, *Actualidades*, 70, (junio 1904): 8.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. “Prólogo”, en Clemente Palma, *La nieta del oidor*, Lima: Ediciones Kúntur, 1986, 7-9.

SOBREVILLA, David. “Las ideas en el Perú contemporáneo”, en Fernando Silva-Santisteban (ed.), *Historia del Perú*, Tomo XI, Cuarta edición, Lima: Búho, 1982, 115-415.

SUMALAVIA, Ricardo. “Aproximaciones al ideal estético de Clemente Palma”, *Ajos & Zafiros*, 3/4 (2002): 215-224.

_____. “Clemente Palma y el modernismo peruano: la búsqueda del ideal”, en Clemente Palma, *Narrativa completa*, Volumen 1, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, 9-39.

TAMAYO VARGAS, Augusto. *La literatura peruana*. Tomo II. Lima: Peisa, 1965.

_____. “Prólogo”, en Clemente Palma, *Cuentos Malévolos*, Lima: Peisa, 1974, 5-9.

TORO MONTALVO, César. *Historia de la literatura peruana*. Modernismo. Tomo VII. Lima: A.F.A. Editores, 1995.

UNAMUNO, Miguel. de. “Sr. D. Clemente Palma”, en *Narrativa completa*, Volumen 1, Edición, prólogo y cronología de Ricardo Sumalavia, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006, 163-170.

VALENZUELA, Jorge. “¿Un nuevo Clemente Palma?: los Tres cuentos verdes de Don Francisco de Carbajal”, *Revista Tesis*, 1 (2006): 43-66.

VELÁSQUEZ CASTRO, Marcel. “Mors ex vita de Clemente Palma”, *Ajos & Zafiros*, 1 (octubre 1998): 76-80.

_____. *El revés del marfil*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal/Editorial Universitaria, 2002.

VIÑUALES GUILLÉN, Pedro Pablo. “La malicia del contador”, en *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense, 20 (1991): 104-120.

WARREN, Virgil A. “La obra de Clemente Palma”, *Revista Iberoamericana*, 3-4 (1940): 161-171.

YATES, Donald. “Clemente Palma: XYZ y otras letras fantásticas”, en *Literatura de la Emancipación Hispanoamericana y otros ensayos*, Memoria del XV Congreso de Literatura Iberoamericana, Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1972, 194-199.

YUE, Glauconar. “La metadiégesis en los cuentos de Clemente Palma”, en *Cuadernos literarios*, 9 (2011): 103-112.

ZAVALETA, Carlos. E. “Los cuentos de Clemente Palma”, en *Alma Mater*, 13 y 14 (agosto 1997): 17-27.

Complementaria

ARDUINI, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

BÁEZ-JORGE, Félix. “El Diablo en el imaginario colonial (el catolicismo barroco y la satanización de los dioses mesoamericanos)”, en Alfredo López Austin – Luis Millones (eds.), *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013, 31-63.

BARAJAS, Rafael. “Bien sabe el diablo a quién se le a(parece): Imágenes del Diablo en la gráfica mexicana del s. XIX”, en Alfredo López Austin – Luis Millones (eds.), *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013, 331-373.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules. *Les diaboliques : les premières*. Paris: Alphonse Lemerre, 1883.

BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú*. Séptima edición. Tomo XVII. Lima: Editorial Universitaria, 1983.

BERMAN, Marshal. *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1988.

BURGA, Manuel y FLORES GALINDO, Alberto. *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Ediciones Rikchay, 1987.

CIORAN, Emil. *La tentation d'exister*. Paris: Gallimard, 1956.

CORNEJO POLAR, Antonio. “Prólogo”, en Clorinda Matto de Turner, *Índole*, Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974, 7-32

DARÍO, Rubén. *Los raros*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1920.

ELIOT, Thomas Stearns. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1953.

FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.

GARCÍA JORDÁN, Pilar. “Estado moderno, Iglesia y secularización en el Perú contemporáneo (1821-1919)”, *Revista Andina*, 2 (diciembre 1988): 351-401.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *La Grecia eterna*. Prólogo de Jean Moréas. Guatemala: Centro Editorial “José Pineda Ibarra”, 1964.

GONZÁLEZ, Aníbal. *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1987.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Páginas libres*. Lima: Fondo de Cultura Popular, 1966.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Segunda edición. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1988.

HENRÍQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1954.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Antología poética*. Edición bilingüe de Federico Bermúdez-Cañete. Madrid: Cátedra, 2006.

HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours*. Texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli. France : Éditions Gallimard, 2012.

_____. *Là-Bas*. Onzième édition. Paris: Tresse & Stock éditeurs, 1895.

IGLESIAS, Claudio. (Comp.). *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia. 1880-1900*. Buenos Aires: Caja Negra editora, 2009.

ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra, 1993.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 1995.

LEE UTLEY, Francis. "Myth in biblical times", en Philip P. Wiener (ed.), *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas. Volume III. Law, Concept of to Protest Movements*, New York: Charles Scribner's Sons, 1973, 275-286.

LÓPEZ SANTOS, Miriam. "Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica", *Revista Signa*, 19 (2010): 273-292.

MC BRIEN, Richard P. (Ed.). *The HarperCollins Encyclopedia of Catholicism*. HarperCollins Publishers: NY, NY, 1996.

MILANEZI, Gabriela. (2013). "Danzas y andanzas del Diablo. Fiestas y narrativas en los Andes y Mesoamérica", en Alfredo López Austin – Luis Millones (eds.), *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013, 129-159.

MILTON, John. *The poetical works of John Milton*. Edited by Helen Darbishire. London: Oxford University Press, 1958.

MUCHEMBLED, Robert. *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*. Traducción de Federico Villegas. Fondo de Cultura Económica: México D.F., 2002.

NIETO VÉLEZ, Armando. "La Iglesia Católica en el Perú", en *Historia del Perú*, Tomo XI, Cuarta Edición, Lima: Editorial J. M. Baca, 1982, 419-601.

NIETZSCHE, Friedrich. *El ocaso de los ídolos*. Madrid: ediciones Busma, 1985.

_____. *La ciencia jovial. "La gaya scienza"*. Segunda edición. Traducción, introducción, notas e índice de nombres de José Jora. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.

_____. *La genealogía de la moral*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

PALMA, Ricardo. *Tradiciones peruanas*. Tomo I. Barcelona: Océano, 1983.

PAZ, Octavio. *Cuadrivio*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1991.

PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. Segunda edición. Traducido por Angus Davidson. London: Oxford University Press, 1951.

RAHNER, Karl, y KÖNIG, Franz. *Secularización y ateísmo*. Madrid: Ediciones Paulinas, 1969.

RAMA, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970.

RENAN, Ernest. *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Paris: Calmann Lévy, Editeur, 1893.

_____. *Vie de Jésus*. Paris : s/ed., s/f.

SAGRADA BIBLIA. Traducción de P. Petisco, S. J. Barcelona: Océano, s/f.

TAYLOR, Charles. *A secular age*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University, 2007.

VELÁSQUEZ Castro, Marcel. "Notas sobre *El Perú ilustrado* (1887-1892)", *Ajos & Zafiros* 2 (2000): 177-183.

VERLAINE, Paul. *La bonne chanson. Romances sans paroles. Sagesse*. Paris: Éditions Messein et Librairie Générale Française, 1963.

VILCAPOMA, José Carlos. “De condenados, demonios y Qarqarias”, en Alfredo López Austin – Luis Millones (eds.), *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica*, Lima: Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores, 2013, 65-99.

WARD, Thomas. *La anarquía inmanentista de Manuel González Prada*. Lima: Horizonte, 2001.

WATT, Ian. *Myths of Modern Individualism. Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge: Canto, 1997.

ZAVALA, Iris. “Introducción: Darío y el ensayo”, en Rubén Darío, *El modernismo y otros ensayos*, Madrid: Alianza Editorial, 1989, 9-26.